هــــذا العــدد

يطالع القارىء أول مايطالع في هذا العدد مقالتين أريد بهما أن يكون القارىء على بينة ببعض الحقائق المتصلة بفكرنا الفلسفي داخل الوطن العربي ، اذ مايزال هذا الفكر الفلسفي كلما تناوله الكتاب على اختلاف مذاهبهم - بالعرض والنقد والتحليل نشأت اختلافات لانقول في وجهة النظر لان ذلك أمر مسلم به منذ البداية ، بل في تفسير المادة المقروءة نفسها حتى ليحدث في كثير من الاحيان أن يبدأ الكاتب بسؤال نفسه من الذى كتب هذا الكتاب ليتخذ بعد ذلك موقفا معينا من الكتاب الذى يعرضه قبل أن يحيط بما قد ورد فيه ، ومن هذا القبيل ماحدث في نتاجنا الفكرى هذا الشهر اذ أراد كاتب أن يستعرض الحركة الفكرية في ميدان الفلسفة على أرض الواقع العربي ليرى أين تساير هذه الحركة واقعنا وأين تناقضه ، فكان أن تعرض بذلك الى أشخاص والى مذاهب بطريقة رآها هؤلاء الاشخاص على كثير من الخطأ فاستجاب منهم اثنان ليصححا بعض تلك الاخطاء التى رأوها ، ففى المقالة الاولى يتناول الكاتب عبارات بعينها مما ورد على قلم كاتب العرض الذى أشرنا اليه ، تناول هذه العبارات تناولا تحليليا يلقى الضوء لا على طريقة فهمها وحدها بل على الطريقة التى تفهم بها العبارات بصفة عامة ، وهو تحليل نرجو أن ينتهى بالقارىء الى النتيجة المرجوة ، وهو أن صاحب العرض المشار اليه قد تسرع فيما كتب على نحو يضر نهضتنا الفكرية ضررا مؤكدا ولا يفيدها فى شىء ، وتأتى المقالة الثانية وفيها يحاول كاتبها أن يضع أصابعنا على مواضع كثيرة من التناقض الذى وقع فيه صاحب العرض المذكور كما يضع أصابعنا على أسس ثابتة ينبغى أن تقوم عليها حركاتنا الفكرية جميعا ، فمن تلك الاسس التى أوفاها الميثاق الوطنى حقها أن تنفتح النوافذ على مصاريعها ليدخل الهواء من كل جانب حتى اذا مافسد منها جانب أصلحته سائر الجوانب ، وبغير هذا الاحتكاك الفكرى ثم بغير هذا اللقاء الحر بين مختلف الاتجاهات الفكرية في عالمنا الثقافي محال أن تتكون لدينا الملكة الناقدة التى ننقد بها ذواتنا نقدا يضمن لنا السير على جادة الطريق .

لكن باب التيارات الفلسفية في هذا العدد لايقتصر على هاتين المقالتين ، وانما يضيف مقالة ثالثة عن علم من أعلام الفكر الاشتراكى فى عصرنا هذا لم يألفه القراء العرب وهو أوسكار لانجه ، الذى كتب في المادية التاريخية كتابة عميقة وشاملة ليحاول بذلك تفسير تطور المجتمع البشرى منذ أول تاريخه حتى اليوم ، وهو ممن يؤكدون أهمية العامل الاقتصادى في تطور الانسان . ولما كان العامل الاقتصادى هو نفسه متطورا متغيرا عصرا بعد عصر تبع ذلك تطور اجتماعى قد يقع فيه تناقضات فتجىء الثورة هنا وهناك آنا بعد آن لتصحح تلك التناقضات .

ثم ينتقل القارىء بعد ذلك الى باب الفكر الاشتراكى فيطالع مقالا جاء لتحقيق الغاية نفسها التى أرادت المقالتان الفلسفيتان الاوليان تحقيقها ، وهى أن تصحح بعض الافكار التى وردت عند بعض الكتاب حين أرادوا أن يعرضوا لاتجاهاتنا الفكرية في تحليل الاشتراكية العربية وهى الاتجاهات التى قسمت نفسها الآن قسمين .. قسم يرى أن الاشتراكية العربية لها أصالتها المميزة ، وقسم آخر يرى أنها تطبيق للاشتراكية العالمية بصفة عامة ، وفي هذا المقال الذى يطالعه القارىء في هذا العدد تأييد للقول باشتراكية عربية متميزة ونقطة التميز التى يبرزها صاحب المقال هى فكرة القومية .

يتلو ذلك حديثان عن الادب ونقده وقد أوردنا فى أولاهما حديثا عن الفنان فى أدب توماس مان .. وكيف أن أزمة الفنان بخاصة هى أزمة الفنان بوجه عام ، وعند الأديب الألمانى الكبير أنه ما من مشكلة أشد تعذيبا وأعنف مرارة من مشكلة الفنان وموقفه من الانسانية ، وكاتب المقال يتناول أزمة الفنان على ثلاثة مستويات .. أزمته شاعرا وأزمته موسيقيا وأزمته كاتبا من كتاب الرواية . وذلك من خلال ثلاثة أعمال لتوماس مان . أما الآخر فعن الكاتب الروائى الانجليزى المعاصر وليم جولدنج ، وما تميز به من الاتجاه الى الرمزية الجديدة ، ولعل من أهم مايبشر به هذا الكاتب الروائى في عصرنا هذا الدعوة الى عدم التأثر باللافتات الكبيرة التى تميز فريقا من الناس عن فريق ، وأن نتوغل في التفصيلات الكامنة وراء تلك اللافتات لنكشف النقاب عن حقائق الامور وجوهرها بدل أن نقصر أنفسنا على العنوانات ثم نقيم عليها الاحكام .

ويأتى بعد ذلك تيار الفكر العربى الذى يؤسفنا أن يجىء في هذا العدد رثاء لعالمين كبيرين فقدناهما منذ قريب في مجالين من الفكر مختلفين ، أما أولهما فهو الاستاذ على عبد الرازق الذى يستحيل على مؤرخ الفكر العربى المعاصر أن يرسم صورة كاملة لما يؤرخه دون أن يذكر هذا الرجل وكتابه « الاسلام واصول الحكم » لانه كتاب جاء فى عشرينات هذا القرن معلما بارزا من معالم طريقنا نحو الحرية العاملة ، وأما الآخر فهو الدكتور يوسف مراد الذى كان له في ميدان علم النفس اضافات ، فقد أضاف منبعا بأسره ومذهبا متميزا بطابعه هو ماأطلق عليه « المنهج التكاملى » ، كذلك أضاف الى هذا الميدان عشرات من المصطلحات التى لم يكد ينشرها في محيط الباحثين حتى ثبتت صلاحيتها واتسع نطاق استخدامها وأصبحت عملة متداولة ، ولعل خير ماأضافه فوق هذا وذاك هو مجموعة من الباحثين الاحياء تتلمذوا عليه ثم اتفقوا معه أو اختلفوا لكنهم على كلتا الحالتين ملئوا الميدان بأشخاصهم وأبحاثهم .

وأخيرا يجىء لقاؤنا المعتاد فى كل شهر ، يعقبه الندوة التى يعقدها القراء ليلتقى فيها بعضهم مع بعض .

رئيس التحرير

تيارات فلسفية

درس في التحليل

● الحق والباطل لا يستويان ، على الرغم من أنهما لا يدلان فى عالم الواقع على «أشياء» لأنهما يدلان على «علاقات تصويرية» بين الشىء الذى نصوره والجملة التى نصوره بها ·

● لا خلاف بين فيلسوف وفيلسوف طوال التاريخ الفكرى من أوله الى يومك هذا ، لا خلاف بينهم على قيام « القانون الخلقى » وانما الخلاف هو عن مصدر هذا القانون ·

دكـــتور زكى نجيب محـــمود

١

كتب عابر سبيل من الكتاب ، مقالة عابرة ، عن الفكر الفلسفى فى بلادنا ، وعلاقته ــ فيما يرى ــ بصراعنا الاجتماعى ، تعرض فيها لنفر من رجال الفلسفة فى جامعاتنا ، كلهم قد أفنى من عمره دهرا ، يتعلم ويعلم ، تعرض فيها لهؤلاء ــ وهو عابر السبيل فى ميدانهم ــ لا ليناقشهم الرأى مناقشة الند للند ــ وحسبه بذلك كسبا أن يجتمع من لا يعلمون مع من يعلمون على صعيد واحد ــ لا ، والله ، لم يكفه ذلك منهم ، بل أجلسهم أمامه صفا محزونا حسيرا ، يتناولهم واحدا فى اثر واحد ، وهو هنالك على منصة القضاء ، قد تربع مطمئنا لصواب علمه وسداد حكمه ، يقضى فى شأنهم قضاءه المبرم ، وهل تحسب أن اقتصر أمر هؤلاء التعساء ــ عند سيادته ــ على الضلال فى مجال المذهب والرأى والفكرة ؟ كلا ، لأنه لو اقتصر على ذلك لصغر شأنه وهان ، بل تعدى أمر هؤلاء الأشقياء الى

● ان الأساس العميق الذى بنيت عليه القوانين الخلقية هو « الصالح العام » فما قد أثبتت التجربة الطويلة فى حياة الانسانية انه يدفعها الى الأمام كان متمشيا مع القانون الخلقى والا فهو انحراف عنه .

حيث خيانة الوطن فى ثورته ، وعقوق المواطنين فى نهوضهم ، فهم «أعداء» — أى والله «أعداء» — ينبغى أن ينكشف الستر عن مخابئهم ، ومن أجل ذلك الهدف النبيل ، كتب عابر السبيل ماكتب. وقد كنت أحد هؤلاء المغضوب عليهم — عند سيادته — والضالين ، وقرأت ما كتب وابتسمت، لكنها ابتسامة المحزون، الذى لا يدرى ما يقتضيه الواجب الفكرى فى موقف كهذا ، أأكتب لأرده الى بعض الصواب ؟ ولكن ما جدوى أن تكتب على مستوى العقل فيرد عليك بلغة الانفعال والخطابة ؟. هل أعف — اذن — عن الخوض فى لجاجة عقيم جدباء ؟ لكنه كتب خلطا ونشر ضلالا، وربما طالعه قارىء برىء مسكين ، ...

وهبنى كتبت ، فمن أين أبدأ والزوبعة هوجاء ؟ أأبدأ معه القصة — فيما يمسنى — من ألف بائها الى الياء — لأن فهم القصة فهما صحيحا يتطلب أن تروى القصة من الفاتحة الى الختام — ؟ واضح أن ليس ذلك موضع التفصيل الكامل الشامل ، فماذا لو اجتزأت أمثلة من كلامه ، لأجعل منها موضوعا لدرس فى التحليل ، يرى منه — اذا أراد أن يرى — الى أى حد بعيد مضى فى الخطأ والضلال .

٢

وأبدأ الدرس بهذا الجزء الذى ورد فى المقالة المذكورة ، تحت عنوان فرعى هو « لا أخلاق » : يقول نقلا عنى هذه العبارة الآتية ، ثم يستطرد معقبا عليها بالنتائج التى ينتزعها منها :

(ليس هنالك حق ولاباطل ، فضيلة ولا رذيلة، ان كلمة « حق » وكذلك كلمة « باطل » لا تدل على شىء فى عالم الواقع ، ولذلك فهى رمز بغير مرموز اليه ، ليس هناك كائن معين اسمه «حق» بحيث أراه أو ألمسه أو أحمله على كتفى) .

هذه هى العبارة التى نقلها عنى ، وفيما يلى كيف استطرد ليولد منها النتائج :

« واذن فيستوى الحق والباطل ، طالما كانت هذه الالفاظ بلا مدلول ، وتصبح الاخلاق فردية، وينتفى القانون الخلقى ، وعلم الاخلاق كعلم موضوعى يكشف عن القيم التى تعبر عن مصالح الطبقات المختلفة ، والظروف الموضوعية لنشأة القيم » .

وأبدأ الدرس فأقول :

هنالك فى اللغة أسماء تسمى أشياء ، وأخرى تسمى العلاقات الكائنة بين تلك الأشياء ، فاذا قلت ان « الأرض » تدور حول « الشمس » كان فى هذا القول اسمان يشير كل منهما الى شىء وهما « الأرض » و « الشمس » ، لكننى كذلك أردت أن **أصور العلاقة بين هذين الشيئين ، فصورتها بعبارة** « تدور حول » ، فلو سألنى سائل : كم شيئا هناك فيما أنت بصدد الحديث عنه ؟ أجبته : شيئان ، واذا عاد فسألنى : وماذا تدل عليه عبارة « تدور حول » ؟ أجبته : انها لا تدل على « شىء » وانما هى دالة على العلاقة الرابطة بين الشيئين المشار اليهما : الارض والشمس .

واذا قلت ان الاستاذ « أديب » هو ابن « ديمترى » (الاستاذ أديب ديمترى هو كاتب المقالة التى أرد عليها) ، ثم سألنى سائل : كم شخصا هناك فى الموقف الذى أنت بصدده ؟ أجبته : شخصان ، هما « أديب » و « ديمترى »، واذا عاد فسألنى : والى أى شىء تشير كلمة «ابن» اذن ؟ أجبته : انها لا تشير الى شىء أو شخص قائم بذاته ، لكنها تصور العلاقة بين الشخصين المشار اليهما بالحديث .



وهاك مثلا ثالثا يقربنا خطوة من النقطة التى وردت فى النص الذى أورده الكاتب ليستنتج منه نتائجه، هذه العبارة: ان القول بأن«القاهرة» تقع على « شاطىء النيل » هو قول « حق » ، فها هنا نجد اسمين أطلقا على شيئين ، هما « القاهرة » و « شاطىء النيل » ، وأما العلاقة الرابطة بين هذين الشيئين ، فتصورها « تقع على » فماذا اذن عن الكلمة التى وردت فى آخر العبارة ، وهى كلمة خطيرة وهامة ، وأعنى كلمة « حق » ؟ يسألنى السائل : هل تسمى هذه الكلمة شيئا فى الموقف الذى أنت بصدد الحديث عنه ؟ فأجيبه : لا ، انها لا تسمى شيئا ؟ هل هى اذن تسمى العلاقة الرابطة بين « القاهرة » و « شاطىء النيل » ؟ فأجيبه : لا ، انها لاتصور هذه العلاقة ؟ فماذا تدل عليه هذه الكلمة اذن ؟ فأجيبه : انها تصور « علاقة » ــ لا بين « القاهرة » و« شاطىء النيل » ــ بل بين « العبارة اللغوية » من جهة و « الموقف الواقعى » من جهة أخرى ، **فهنالك جناحان : طبيعة فى الخارج ، ولغة تصور بها تلك الطبيعة ، فاذا كان التصوير امينا ، قلنا انه « حق » ، واذا كان غير امين قلنا انه «باطل»، وعلى ذلك ، فكلمتا « حق » و « باطل » تعنيان ما يكون فى تصويرنا اللغوى للواقع الخارجى من تطابق او اختلاف .**

هبنى قدمت اليك صورة ، وزعمت لك انها صورتى ، فكم طرفا يكون بين يديك ؟ انهما طرفان : الصورة فى ناحية ، ووجهى بملامحه الطبيعية فى ناحية أخرى ، وعندئذ قد تنظر أنت الى الوجه مرة ، والى الصورة مرة ، لتقول عنها ان كانت قد طابقت الأصل أو انحرفت عنه ، فتكون « حقا » فى الحالة الأولى و « باطلا » فى الحالة الثانية ، لكن هل أضافت كلمة « حق » أو كلمة «باطل» طرفا ثالثا ؟ لا ، لم تضف شيئا، غير أنها هى التى دلت على المطابقة أو عدم المطابقة بين الصورة والأصل ، وهكذا قل عندما يكون التصوير باللغة ، فالعملية واحدة ، وطريقة المراجعة واحدة ، تنظر الى الجملة التصويرية من جهة ، والى الموقف الخارجى الذى جاءت تلك الجملة لتصوره ، من جهة أخرى ، فاذا وجدت صدقا فى التصوير ، كان القول « حقا » والا فهو باطل ... فهل يعنى ذلك أن لا « حق » ولا « باطل »؟ أو أنه يحدد المقصود بهاتين الكلمتين، من أنهما تصوير للمطابقة أو عدم المطابقة بين القول والمقول عنه ؟

وعلى ضوء هذا ، فلنقرأ مرة أخرى العبارة التى نقلها الكاتب عنى ، ليجعل منها صحيفة اتهام: (ان كلمة « حق » وكذلك كلمة « باطل » لا تدل على شىء فى عالم الواقع ، ولذلك فهى رمز بغير مرموز اليه ، ليس هنالك كائن معين اسمه « حق » بحيث أراه أو ألمسه أو أحمله على كتفى) .

نعم يا مولانا « أديب » وانى ما زلت أقولها : ان كلمة «حق » وكذلك كلمة «باطل» لا تدل على « شىء » فى عالم الواقع ، لكن ليس معنى هذا أن لا حق ولا باطل ، بل الحق والباطل هناك تراهما ببصرك حين تقارن الاقوال بالمواقف الفعلية ، فاذا تطابقا كان ذلك « حقا » وان لم يتطابقا كان « باطلا » .

ولننظر الآن الى تعليق السيد «أديب ديمترى» على النص الذى أورده ليجعل منه صحيفة اتهام: يقول سيادته مستنتجا بكل ما أولى من حكمة وسداد :

« واذن فيستوى الحق والباطل طالما كانت هذه الالفاظ بلا مدلول » .

... أحسنتم استنتاجا يا مولانا ، لا بل لم

تحسنوا شيئا ، فلا دراسة ، ولا حسن فهم ولا سلامة تأويل . **فالحق والباطل لا يستويان ، على الرغم من أنهما لا يدلان في عالم الواقع على « أشياء » لأنهما يدلان على « علاقات تصويرية » بين الشيء الذي نصوره والجملة التي نصوره بها،** وكان الفلاسفة المثاليون قد عمموا وجردوا معنى « الحق » تعميما وتجريدا أدى بهم الى جعله كائنا قائما بذاته ، بغض النظر عما تجيء هذه الكلمة لتصفه ، بينما نرى نحن أن هذه الكلمة ــ لكي تؤدي وظيفتها ــ يجب أن تقرن الى ما جاءت تصفه ، كأن يكون هناك موقف واقعي وجملة لغوية تصوره تصويرا صحيحا ، أو أن يكون هناك مقدمة تولدت عنها نتيجة تولدا صحيحا ، ولكي أبرز خطأ المثاليين في ذلك ، قلت (في العبارة التي أوردها الكاتب ليجعل منها صحيفة اتهام) قلت : « ليس هناك كائن معين اسمه « حق » بحيث أراه أو ألمسه أو أحمله على كتفي» ... قلت ذلك ، لا لأنكر وجود الحق ، بل لأنكره من حيث هو كائن قائم برأسه بين الكائنات ، كما يكون هذا القلم في يدي أو هذا المصباح على مكتبي ، غير أني أثبته من حيث هو علاقة تهديني أي الاقوال أقبلها وأيها أرفضها ، فاقبل مايصور الواقع وأرفض ما لا يصوره ، وعلى أساس هذا « الحق » أرفض ما قاله السيد أديب ديمتري ، لأنه لا يصور شيئا .

لكن السيد « أديب » ــ أطال الله في عمره ــ عندما أورد العبارة السالفة عن «الحق» و«الباطل» ليتخذ منها وثيقة اتهام بخيانة الوطن وخداع المواطنين ، قدم للعبارة بسطر من عنده قبل أن يفتح الشولتين قال فيه : « ليس هناك حق ولا باطل ، فضيلة ولا رذيلة » ثم فتح الشولتين وأورد عبارتي التي لم يرد فيها شيء عن«الفضيلة» و « الرذيلة » ، فلماذا ساق هاتين الكلمتين في التقديم ؟ لعله فعل ذلك ليبرر العنوان الفرعي الذي وضعه على رأس الحديث ، وهو «لا أخلاق»، وليبرر كذلك ما جاء به في فقرة استنتاجاته حيث يقول : « ... وتصبح الاخلاق فردية ، وينتفي القانون الخلقي وعلم الاخلاق كعلم موضوعي ، يكشفعن القيم التي تعبر عن مصالح الطبقات المختلفة ، والظروف الموضوعية لنشأة القيم » .

يا سبحان الله ! أمن قولك « لا فضيلة ولا رذيلة » تستنتج وجود « أخلاق » ــ سواء كانت فردية أم غير فردية ــ ؟ وأما عن «القانون الخلقي» فاذا كان أمره يؤرق جنبيك ، **فاعلم أن لا خلاف بين فيلسوف وفيلسوف طوال التاريخ الفكري من أوله الى يومك هذا ، لا خلاف بينهم على قيام « القانون الخلقي » ، وانما الخلاف ــ أبقاك الله ــ هو عن مصدر هذا القانون ، فها هنا تختلف المذاهب ، فمن قائل انه كذا ، ومن قائل انه كيت ، دون أنيكون قولهم هذا «مغيرا من القانون الخلقي » الذي يلتمسون مصدره في هذا أو في ذاك ،** فلك أن تنام الليلة ملء جفونك مطمئنا على سلامة « القانون الخلقي » الذي أحدث لك كل هذا الأرق والسهاد ، فاذا استعصى عليك النوم المطمئن الهادىء ، الا اذا علمت « المصدر » الذي

نراه نحن أساسا للقانون الخلقى، فاعلم ـ وقاك الله من كل سوء ـ أننا نعتقد أنه كأى قانون علمى تجريبى آخر ، يستخلص من مواضعات الناس فى حياتهم العملية وحياتهم الفكرية معا، مخالفين بذلك من يذهبون الى أن القانون الخلقى نابع من مصدر « خارج » التجربة ، يهبط عليها من حياة غير حياتها ، على أننا نعود ـ أعنى المشتغلين بفلسفة الأخلاق ـ فنسأل : وعلى أى أساس **أجمع الناس ، أو أجمع فريق معين من الناس ، على أن القانون الأخلاقى مصدره كذا أو كيت ، وهنا أيضا تتعدد الاجابات ، وجوابنا نحن هو أن الأساس العميق الذى بنيت عليه القوانين الخلقية هو « الصالح العام »** .

فما قد أثبتت التجربة الطويلة فى حياة الانسانية أنه يدفعها الى الأمام فى سيرها الحضارى كان متمشيا مع القانون الخلقى، والا فهو انحراف عنه ... فاذا كان أمرنا كذلك يا سيد «أديب» ألا نستحق العفو والرحمة على يديك مما قضيت علينا به من حرمان وطرد من الجنة ؟

٣

ونسوق مثلا آخر مما ورد عنى فى مقالة « الفكر الفلسفى » للسيد أديب ديمترى ، وهنا كذلك يأتى الحديث تحت عنوان فرعى ، هو : « ولا مجتمع » ، ويسوق عبارة من كلامى ، ليتخذ منها دليل اتهام ، وهى « المصرى كلمة ليس لها فى ذاتها مدلول فيما عدا الأفراد الذين هم مصريون والذين لكل منهم اسم خاص به » ...

والنتيجة التى يستخرجها من هذه الجملة هى : « الفردية المنعزلة وبالتالى القضاء على المجتمع » .

وأبدأ فى درس التحليل فأقول :

اللغة التى نستخدمها فى التفاهم اليومى ، وفى المجال العلمى كذلك ، يكاد يكون قوامها كله ما يسمونه « بالأسماء الكلية » ، والاسم الكلى هو ما يطلق على مجموعة أفراد تشترك فى صفات جوهرية معينة ، ولذلك شغل الفلاسفة منذ فجر التاريخ الفكرى ـ وحق لهم أن يشغلوا ـ بهذه « الاسماء الكلية » التى نتفاهم بها فى الحياة اليومية والحياة العلمية على السواء .

ولكى أقرب المشكلة الى القراء ـ ومعهم السيد أديب اذا أراد ـ أفرض أننى أملك مجموعة من كتب فلسفية عددها عشرة ، لكل كتاب منها اسمه الخاص ، وضعتها على رف ، وكتبت على الرف بطاقة تحمل هذه العبارة: «كتب فلسفية»، فهل تعنى هذه العبارة كتابا آخر يضاف الى الكتب العشرة بحيث يصبح عددها أحد عشر كتابا ؟ واضح أنها لاتعنى ذلك ، وأن كل مدلولها ينحصر فى الأفراد التى جاءت هذه العبارة لتجمعهم فى مجموعة واحدة .

لكن ثمة فلاسفة ـ ومن أعظم الفلاسفة ـ لم يأخذوا هذا الامر بهذه البساطة ، وأصروا على مبدأ ، هو أن يكون لكل اسم مسمى ، واذا لم يكن هذا المسمى فى عالم الأشياء من حولنا ، فهو فى عالم التصورات الذهنية ، ان لم يكن كذلك فى عالم غيبى مفارق ، ولست هنا بصدد الهجوم والدفاع ، تأييدا لمذهب دون مذهب ، لكننى

أريد القاء الضوء على العبارة التى نقلهـــا عن الكاتب المذكور ، والتى استنتج منها بأنها تهدم المجتمع ، وبالتالى يكون صاحبها قد حقت عليه اللعنة وحق العقاب، فكلمة «مصرى» التى ضربتها مثلا ، هى من الاسماء الكلية التى جىء بها لتدل على مجموعة بشرية اتصف أفرادها بصفات معينة، فافرض أننى كتبت قوائم شاملة لأسماء المصريين جميعا ، وجعلت لهـا بطاقة خارجية كتب عليها « المصريون » ، فالسؤال هو : هـل يكون لهذه اللفظة مسمى آخر يضاف الى الأسـماء الواردة فى القوائم ؟ لو سئل فيلســوف كأفلاطون ، لقال : نعم ، ولو سئلنا نحن لاجبنــا بالنفى ، فعندنا أن ـ وسأورد العبارة نفسها التى أوردها الكاتب ـ « المصرى كلمة ليس لهـا فى ذاتهـا مدلول فيما عدا الأفراد الذين هـم مصريون ، والذين لكل منهم اسم خاص به » .

والحقيقة أن المشكلة قد تتخذ صورة أخرى ، فتكون : **هل الكل هو عبارة عن مجموع اجزائه أو أن مجموع الأجزاء لا يســتوعب الكل الذى يحتويها ، وانما تبقى بقية هى التى تجعل من الكل كلا واحدا ؟** هبنى وضعت كرات من الحجر على هيئة مربع ، فهل يكون هذا المربع الناشىء هو مجموعة الكرات التى صنعته ، أو أن صفة « التربع » صفة ليست فى الاجــزاء ؟ تلك هى المشكلة التى تطبق على المجتمع وأفراده ، فيقال: هل المجتمع هو مجموعة أفراده فقط ، أو أن ثمة صفة مضافة الى هؤلاء الافراد هى التى تجعل منهم مجتمعا واحدا ؟ **فى اعتقادى أن ليس هنالك فى أية مجموعة سوى أفراد تلك المجموعة وما يكون بينها من علاقات ، بحيث اذا محوت تلك الافراد، وأزلت تبعا لذلك ما بينها من علاقات ، انمحت المجموعة من الوجود** ، والا لوقعنا فى مفارقات عجيبة : فهـل فى القطار شىء آخر غـير مجموعة عرباته والقـاطرة التى تجرها ، وما بين تلك العربات والقاطرة من روابط ؟

والأمر بعد ذلك كله ـ حين يقال عن المجتمع وأفراده ـ لا يهدم مجتمعا كمـا يتوجس الخيفة « أديبنا » الكاتب ، فالمجتمع قائم ، والمشكلة فى طريقة تحليلية ، وسواء قلت انه ليس الا أفراده وما بينهم من علاقات ، أو قال « أديبنا » غير ذلك، فلا هو ولا أنا نعد من الخونة الذين ارتكبوا اثما فى حق الوطن والمواطنين .

٤

وخذ مثلا ثالثا لعبارات ينقلها عنى السـيد أديب ديمترى ، ليعلق عليها بنتائج يظن أنهـا متولدة عنها ، فهو ينقل عنى هذه العبارة : « اننا نحن التجريبيون العلميون لعلى يقين بأن ما قـد جرى العرف على تسميته بمشكلات فلسفية ، ان هو الا غموض فى استخدام الرموز اللفظية ، ولو استقام لهذه الرموز استخدامها لتبخـرت تلك المشكلات فى الهواء وزالت »

ينقل عنى هذه العبارة ليستنتج منها قوله : « ومعنى ذلك أن الصراع بين الفلسفات والمذاهب والأفكار منذ القدم لا يخرج عن كونه صراعـا لفظيا .. الصراع بين فلسفات الاسياد والعبيد ، الاقطاعيين والأقنان ، الرأسماليين والعمال مجرد صراع ألفاظ !! وتحت نفس العنوان صراع القيم ، الصراع حول الحق والعدل والحرية والسلام لايعدو صراع ألفاظ !! حتى لاصبح علم معانى الكلمات كما يقدمه الوضـعيون مذهبا شـاملا لخلاص البشرية »

اللهم لطفك يارب !

فأولا ـ حديثنا عن « المشكلات الفلسفية »كما يعرفها دارسو الفلسفة ـ وأظن أن السيد أديب كان ذات يوم من هؤلاء الدارسين ـ فينقلهـا صاحبنا الى « فلسفات الأسياد والعبيد ،الاقطاعيين

والأقنان الخ الخ ٠٠٠ فهل يتفضل على سيدى أديب بأن يدلنى على مكان أجد فيه فلسفة «العبيد» وفلسفة «الاقنان» ؟ عند من من الفلاسفة أقرأ هذه الفلسفة ، وله عند الله الثواب والأجر؟ ألا ترى معى أن هذه أمور تدخل فى أبواب السياسة والاقتصاد والاجتماع وتوشك ألا تمس نظريات المنطق والمعرفة والميتافيزيقا والأخلاق والجمال كما يعالجها الفلاسفة ٠

وثانيا ــ اذا قلنا ان المشكلة تزول اذا ما استقامت الألفاظ التى تدخل فى صياغتها ، كان معنى ذلك أن طرفى المشكلة يتساويان ؟ ألا يطرأ ببالك أبدا أنه ربما كانت نتيجة الوضوح اللفظى هى أن نتبين أين الصواب وأين الخطأ فتزول المشكلة ؟

هل أصارحك القول ياسيد أديب ديمترى ؟ اننى حين بلغت هذا القدر من هذا المقال ، ضاقت نفسى بما أصنعه ، وأمسكت عن المضى فيما كنت قد اعتزمت المضى فيه من تحليل لبعض ما ورد فى مقالك ، لأنه اذا كان التهافت الفكرى ــ وكدت أقول التفاهة ــ قد بلغ بصاحبه هذا المدى ، فما كان ينبغى أن ألقى اليه بالا ، لولا أن هنالك جمهورا يقرأ ، له علينا واجب نؤديه ٠

زكى نجيب محمود

الفن بين الواقعية والوجودية

« كوربيه ، أصدقاؤه وتلاميذه » ٠ هذا هو اسم المعرض الذى يقام حاليا بمتحف مدينة أورنان مسقط رأس الفنان الكبير كوربيه ٠

والتقليد الجديد الذى أتبع فى هذا المعرض هو عرض أعمال الفنان والى جوارها أعمال أصدقائه وتلاميذه ٠٠ ومن أصدقاء كوربيه : كورو وبودان ، أما تلاميذه فهم باتا ــ كورنو وأوردينار وغيرهما من المجهولين فى عالم الفن على الرغم من عظمتهم الفنية ٠

أما القضية التى يثيرها هذا المعرض فهى الواقعية التى ميزت كل أعمال كوربيه وأعمال أصدقائه وتلاميذه ٠

وأما التساؤل الذى ألح على النقاد بعد مشاهدة هذا المعرض فهو : هل اخترع كوربيه سارتر ؟

بمعنى أن كوربيه هو الذى أثر فى سارتر وجعله يدخل الحياة الأدبية والفنية حاملا لواء الواقعية التى مالبث أن طورها الى ما سماه « بالوجودية » ، ثم « بالوجودية السارترية » وأخيرا « بالوجودية الواقعية » على حد تعبيره فى الوقت الأخير ٠



دفاع عن فكرنا الفلسفى

لقى الفكر الفلسفى والمشتغلون به فى مجتمعنا هجوما مسموما من كاتب مقال « **الفكر الفلسفى والصراع الاجتماعى** » فى العدد قبل الاخير من مجلة « الطليعة » . وقد كان من الممكن أن نمر به دون أن نعبأ بالرد عليه لولا أنه يشكل حلقة فى سلسلة من الدراسات عن «**التيارات الفكرية فى الواقع المصرى** » جاءت أضعفها جميعا وأبعدها عن موضوعية الفهم . وسأتناول فى ردى جانبين أحدهما يفضى الى الأخر ويتكامل معه ، أعرض فى الجانب الأول لمنهج الكاتب ومقاصده كما تستشف من السياق العام للمقال ككل ، وفى الجانب الثانى أتناول بالتحليل بنــاء المقال فى عناصره الاساسية التى يتألف منها .

لنتساءل أولا : هل ثمة دراسة جادة واعية فى المذاهب الفلسفية المختلفة تفصح عن وجهة نظر بازاء المشكلات قد نتفق عليها أو نختلف ، ولكن هذا لا يمنعنا من تقدير الجهد الذى أنفقه الباحث فى بحثه ؟ **يؤسفنا أن نقرر من البداية أن الكاتب قد ضرب عرض الحائط بأصول البحث المنهجى السليم وهو يتصدى فى جراة**

● **كيف بالله تتفتح « اكثر من زهرة » اذا لم تكن هنالك أمامنا أفكار عديدة ومذاهب شتى ندير الحوار حولها فى حرية كفلها لنا الميثاق ، ونتقصاها فى مصادرها ونصحب الفلاسفة كلهم دون ما استثناء على اختلاف عصورهم وتعدد آرائهم !**

● **اننا فى اشتراكيتنا فى المجال الايديولوجى والمجال التطبيقى نقدر ما « لماركس » من فضل فى ميدان « علم الاشتراكية » ونتعداه ، ونحن لا نعيش أفكاره بل نعيش واقعنا دون ان يمنع ذلك من الانتفاع بافكاره .**

● **ان كل من يذهب الى ان ايديولوجيتنا غير متحددة وواضحة من حيث الأصول والمبادىء ، لا يستهدف الا بلبلة الخواطر والايهام ضمنا بان اشتراكيتنا تشكل مرحلة على الطريق الى الماركسية .**

دكتور محمد فتحى الشنيطى

يحسد عليها لاصدار أحكام عامة على الأفكار والمفكرين . وأعماه ذلك عن توضيح القضية التى أوهمنا بأنه يحرص على الذياد عنها ، أعنى الاعتزاز بالفكر الفلسفى متجليا فى صميم حياتنا ملتحما بالضرورة بالسياسة والادب والفن حيث لا تتكون فواصل بين هذه المجالات المتفاعلة فى بوتقة الواقع الاجتماعى . يقول الكاتب : « ولا شك أن مراحل التحول والانتقال تتميز بالضرورة بشدة الصراع وحيويته ، وتعدد المدارس الفكرية والمذاهب الادبية والفنية ، وقد يكون من الخير فى مثل هذه المراحل أن تتفتح أكثر من زهرة فى داخل اطار الفكر الثورى **والطبقات** الثورية ، فمن المستحيل أن تكون الطبقات الثورية التى يضمها تحالف قوى الشعب العاملة من فكر واحد ومذهب واحد ومشرب واحد » . ويؤكد الميثاق هذه الظاهرة الصحية عندما يشير الى أن تجربتنا مفتوحة الابواب غير مغلقة ولا منعزلة .

ولو كان الكاتب حريصا على أن يمضى مع قارئه خطوة خطوة فى طريق تعزيز هذه القضية التى نؤمن بها ايماننا بمبادىء الميثاق والتزامنا بها ، لاستهل بها مقاله ، وذلك بعد أن نوه فى صدر المقال فى تواضع مشكور بأن الفكر الفلسفى فى بلادنا أوسع من أن يحيط به مقال واحد ، وأنه لذلك يكتفى بتناول بعض التيارات الفلسفية ، مؤثرا أن يكون العرض من ثنايا كلام المفكر نفسه . وهذا منهج طيب محمود لايختلف عليه اثنان .

بيد أن الكاتب ما يكاد يبدأ حتى يفلت منه الزمام وتقهره الفكرة الثابتة فى ذهنه ، فيثور على الدكتور زكريا ابراهيم فى عرضه القيم لتيارات الفكر الفلسفى فى عهد الثورة . ويجاهر محتدا بأن هذا الفهم خاطىء وضار لم ؟ لاننا لا بد وأن نشطر الفكر الفلسفى شطرين ، أحدهما تقدمى **(والتقدمية فى مفهوم الكاتب هى الفكر الماركسى القح)** وهو الحق ، والآخر « رجعى » **(والرجعية** فى مفهوم الكاتب أيضا هى جميع المذاهب **الفلسفية ، ما ذكر منها وما لم يذكر ، قبل « ماركس » وبعده) وهو الباطل .**

فكيف بالله تتفتح « أكثر من زهرة » اذا لم تكن هنالك أمامنا أفكار عديدة ومذاهب شتى ندير



ك . ماركس

الحوار حولها فى حرية كفلها لنا الميثاق وننقصاها فى مصادرها ونصحب الفلاسفة كلهم دون ما استثناء على اختلاف عصورهم وتعدد آرائهم! ليس ثمة ـ اتساقا مع رأى الكاتب وتناقضا مع دعوته الاولى ـ الا برعم واحد يتفتح منه زهرة واحدة يرضى عنها . أما كان أولى به أن يصرخ بذلك من البداية ، فيذكر لنا أنه يلتزم بالتفسير الماركسى للفكر الفلسفى بدلا من التمحك بالميثاق؟

ونحب أن نوضح للأفهام أن التسليم بأن « ماركس » قد اكتشف قانون تطور المجتمع الانسانى متأثرا باكتشاف « داروين » لقانون تطور الطبيعة العضوية ، هو كالتسليم بأن « نيوتن » قد اكتشف قانون الجاذبية . ولكن علم الطبيعة قد تطور بعد ذلك بفضل دراسات وملاحظات واكتشافات أخرى وأصبحنا اليوم نعيش عصر الطبيعة النووية ذاكرين « لنيوتن » الفضل مقدرين الخطوة التى خطاها فى مجال البحث الفيزيائى وفى ارساء قواعد المنهج العلمى، فنحن نذكر « نيوتن » بالخير ونتخطاه . **وكذلك اذا كانت الاشتراكية ذات أصول علمية لاستكشافها لطبيعة الواقع الانسانى ، واذا كانت تدين « لماركس » باكتشافاته فى هذا المضمار ، فاننا فى اشتراكيتنا فى المجال الايديولوجى والمجال التطبيقى نقدر ما « لماركس » من فضل فى ميدان « علم الاشتراكية » ونتعداه . ونحن لانعيش أفكاره بل نعيش واقعنا دون أن يمنع ذلك من الانتفاع بأفكاره .** فضلا عن ذلك فالقانون فى مجال الطبيعية المادية ينطبق على خامة متجردة من العاطفة والفكر والروح ، بينما القانون فى نطاق الطبيعة الانسانية ينطبق على خامة تجيش بالعاطفة والفكر والروح (وهذا ما يحرص « ماركس » على محقه مشددا النكير على الاديان والمثاليات) . ومن هنا تعددت التطبيقات بتنوع واقعيات المجتمعات بينما لاتتعدد تطبيقات « الجاذبية » بتفاوت الاقاليم والاقطار .

فاذا كانت المقدمة التى نبدأ منها هى « علمية الاشتراكية » ، فان هذه العلمية عينها تقتضينا الموضوعية فى النظر الى مجتمعنا ، وثمتئذ لا محيص لنا عن التسليم بأوضاع هذا المجتمع ومقوماته التى تختلف وتتنوع عن أى مجتمع آخر ، ومن ثم يشكل الايمان الدينى والاعتزاز بالقيم الروحية المنبثقة من رسالات الاديان السماوية جزءا لايتجزأ من صميم بنية هذا المجتمع ، وتأسيسا على ذلك لاتكون « العلمية » الا بالمعنى الانسانى الذى ألمعنا اليه . وقد يوهمنا الكاتب حين يلوح بشعار « العلمية » ويعتصم بمعاقلها أنه يسلم بهذا التفسير ، ولكنه فى غضون النقاش لا يستطيع أن يخفى اعتقاده الراسخ بأن الاشتراكية علم بالمعنى المادى الطبيعى لهذه الكلمة . فكيف بالله يكون التسليم بالقيم الروحية الا أن يكون هذا مجرد « **تعايش سلمى** » تقتضيه الاستراتيجية السياسية « **للمذهبية المادية** » التى تتمسح بمسوح العلم . فما دام المجتمع يتشبث بالقيم الروحية وما دام الميثاق يعتز برسالات الأديان ، فلا بأس « سياسيا » و « مرحليا » بالتسليم بالجانب الدينى ، والحرص فى كل ما يكتب عن « الاشتراكية العلمية » على التنوية فى عبارة أو عبارتين بهذا . وهى حيلة من الحيل « التكتيكية » البارعة ، لا تنطلى على كل ذى فطنة .

وانطلاقا من هذه « الاستراتيجية السياسية » « للمذهبية المادية » وطبقا « للتكتيك المرحلى »،

ينبغى أن يكون هنالك التـزام بالميثـاق درءا للشبهة وحتى لا ينكشف المستور . وربما صح لنا أن نفترض بناء على ما تقدم أن ثمة « تعايشا سلميا » مع الميثاق .. وقد يعزز هذا الفرض ما نراه من حرص عند من يكتبون على هذا النمط على تذكيرنا دائما أبدا « بمرونة » الميثاق . يؤيد هذا الفرض أيضا أنه ازاء تعذر الانقضاض على الميثاق ، واستعصاء ، الهجوم المباشر على الايمان الدينى ، فليكن الانقضاض على التيارات الفلسفية مؤمنة وملحدة مثالية ومادية وواقعية على حد سواء . ولو كان الايمان بمبادىء الميثاق والالتزام بها هو المحرك لتحليل التيارات الفلسفية ونقدها من وجهة نظرنا وهو المنهج السليم الذى يحرص عليه أساتذة الفلسفة فى الجامعات لكانت هـذه دعوة كريمة يلقاها المفـكرون والباحثـون بالترحيب .

ولعل كاتب المقال قد تنبأ بهذه الورطة. ومن هنا حرصه من البداية على أن يؤكد أنه انما يحاسب المفكرين على أفكارهم لا على نواياهم . ولعمرى كيف يمكن أن نفصل بحد السكين بين الفكر والنية ! لا ياصاح ، ان الكتاب فى هذا البلد الحر لا يخشون حسابك وحساب غيرك ، انهم فى جميع المجالات الأدبية والفنية والفلسفية يخوضون التجارب فى ثقة واعتزاز وكرامة ، يعيشون الاشتراكية جياشة بالحياة فى واقع مجتمعنا ، مبثوثة فى العمل المنتج والعرق النبيل من أجل بناء صرح هذا المجتمع ، معتزين بالتراث القومى ، مؤمنين بالقيم الروحية النابعة من رسالات الأديان السماوية . أتراه لا يرضى الا اذا لوح كل مواطن بشعارات العلمية المادية ولاجناح عليه بعد ذلك فى النية ؟ ألا **ان اشتراكيتنا اشتراكية صحية تولف فى عروة وثقى بين الفكر والضمير فتعتز بالقيم الاخلاقية التى تبث فيها الدفء الطاقات الروحية** . واننا لنتساءل لم لا يكون الكاتب صريحا مع نفسه ومع قرائه فيهاجم أيضا التراث الروحى (وهو يكتفى بما يشبه الغمز) ما دام يتنافى تماما مع علمية الاشتراكية فى مفهومه . ان المقدمات الماركسية لا بد حتما من أن تترتب عليها النتائج الالحادية، فما الحكمة يا ترى فى اخفاء النتائج والتشبث مع ذلك بالمقدمات ؟ !

ان أصول ايديولوجيتنا الاشتراكية قائمة فى الميثاق، حيث يتضح لنا أن ثمة عنصرين متكاملين العنصر العلمى المادى والعنصر الروحى ولا غنى عن أيهما فى كل تطوير حضارى . بيد أن الحكمة فى نجاح هذا التكامل بينهما تتمثل فى تحقيق التوازن فى النسب بحيث لا يكون جموح وتطرف أو جمود وتزمت . » **فاذا كانت الأسس المادية لتنظيم التقدم ضرورية ولازمة فان الحوافز الروحية والمعنوية هى وحدها القـادرة على منح هذا التقدم أنبل المثل العليا وأشرف الغـايات** والمقاصد » ـ (الميثاق/الباب الثامن) .

وليس من شك فى أن للعنصر الانسانى الروحى أثرا فعالا فى مفهومنا للاشتراكية ، وعليه دون ما ريب المعول فى تأليف القلوب للعمل بروح النضال والتضحية على الطريق من أجل مستقبل أفضل ، اذ « **يتعين علينا أن نذكر دائما أن الطاقات الروحية التى تستمدها الشعوب من مثلها العليا النابعة من الاديان السماوية أو من تراثها الحضارى قادرة على صنع المعجزات** » . (الميثاق ـ الباب الثامن) . وتترجم هذه القيم الانسانية العزيزة فى مجموعة من الاعمال تسترشد بالطبع بأحدث الأساليب العلمية ، **فان العمل الوطنى المنظم القائم على التخطيط العلمى هو طريق الغد** » . ومن خلال التمازج بين الضمير اليقظ بفضل الايمان بالقيم الروحية وبين الفكر العلمى المعتمد على الخطط المدروسة والأبحاث المنظمة ، تملأ القيم بمضمون نابض بالحياة ، وتغدو الشعارات انجازات ثورية توحى بالثقة والاعتزاز ، فيعمق بالتالى المفهوم الاشتراكى للحرية والعدالة والمساواة .

***

ولننتقل بعد ذلك الى الشق الثانى ، فنتناول بالتحليل العناصر الأساسية التى يتألف منها بناء المقال :

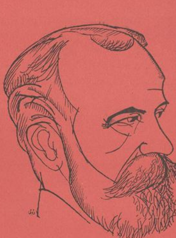
١ ـ ادعاء عدم وجود ايديولوجية واضحة القسمات ننطلق منها ونجتهد فى تطبيقاتها مع الالتزام بمبادئها .

٢ ـ مادامت الايديولوجية لم تتضح بعد فالخطر داهم من المذاهب الفلسفية .

٣ ــ غمز مضمر للتيــار العربى الروحى فى فكرنا المعاصر .

١ ــ يتجلى هذا الادعاء فى الفقرات التالية التى وردت فى المقال : « ... ولكنها فى حاجة الى مزيد من الحــوار العميق والودى لاجلاء وتحديد المزيد من الحقائق ، **وبلورة ايديولوجية واضحة المعالم للثورة تخدم تقدمها واستمرارها.** (ص ٥٣) ــ « .. خاصة وأن هدم الاقطاع وقيمه فى بلادنا لم **يقترن بتبلور كاف للايدلوجية** الاشتراكية الثورية . » (ص ٦٢) ــ « .. كل هذه فلسفات غير معزولة عن تيــارات الفكر العالمى ، ومن هنا فان **بلورة فكر ثورى حقيقى وايديولوجية علمية هى مهمة الساعة بلا شك ،** لسد الطريق على فلســفات الرجعية وأفكارها المعادية » (ص ٦٢) .

وفى هذا الادعاء يكمن الخطر . وهو ادعاء تلتقى عنده الشيوعية والرجعية على ما بينهما من عداء . وهذا الادعاء هو الذى ينبغى على التقدميين الاشتراكيين المخلصين دحضه وردعه. **فلا مشاحة فى أن أيديولوجيتنا قائمة بأصولها فى الميثــاق ، وانمــا تفتــح أبواب الاجتهاد فى التطبيقات وتعميق الفكر الثورى لالتماس الحلول للعقبات والصعوبات التى تعوق تطبيق هــذه المبــادىء والأصول** . أرأيت الى أن هــذا الادعاء الوارد فى المقال يعزز الفرض الذى افترضناه فى أن ثمة « تعايشا سلميا » مع الميثاق ، وهذا التعايش لا يمنع بالتالى من التسلل بالدس فيما يشكك فى وضوح المبادىء والمطالبة ببلورتها من خلال الفكر الثورى **(وهو فى مفهوم الــكاتب ، الفكر الملتزم بالمقدمات والنتائج الماركسية دون غيرها)** . ومما يعزز فرض «التعايش السلمى» قوله « ولكن القوى الاجتماعية الاساسية الثورية فى تحالف قوى الشعب العاملة تتفق حول مبادىء وحقائق أساسية عن الثورة : حتمية الثــورة وحتمية الحل الاشتراكى ، ومفاهيم الاستغلال والملكية والعلم والاشتراكية العلمية ، ومبــادىء الاقتصاد الاشتراكى ، ولكنها فى حاجة دائما الى مزيد من الحوار العميق والودى لاجلاء وتحــديد المزيد من الحقــائق وبلورة ايديولوجية واضــحة المعالم للثورة تخدم تقدمها واستمرارها ، على



و . جيمس



ع . العقاد

أن هذا الحوار الودى شيء ، والصراع الضارى ضد الافكار والفلسفات المعادية التى تفرزها الطبقات المخلوعة شيء آخر . ((**ففصلا عن التشكيك فى وجود مبادىء لايديولوجية واضحة، يذكر بعض هذه المبادىء من عنده ولا يعود بها الى مصدرها فى الميثاق ، غافلا تماما عن التنويه بتشبثنا بالقيم النابعة من الايمان الدينى** ».

ان كل من يذهب الى أن ايديولوجيتنا غير متحددة وواضحة من حيث الأصول والمبادىء ، لا يستهدف الا بلبلة الخواطر والايهام ضمنا بأن اشتراكيتنا تشكل مرحلة على الطريق الى الماركسية . ومن هنا ينتقل الكاتب من العنصر الاول فى بناء مقاله الى العنصر الثانى ليتعقب المذاهب الفلسفية متمثلا فيها خطرا داهما على الفكر الثورى .

٢ ـ لايسعنا أن نوضح للقارىء مفاهيم الفلسفات التى انبرى لها الكاتب فى انفعال ذاتى محموم لم يعد يتسق مع زعمه فى صدر مقاله بأنه يحرص على العرض الموضوعى من خلال أفكار أصحاب هذه الفلسفات . وانما يعنينا أن نبين خطأ الأساس الذى استند اليه الكاتب فى عرضه . فهو متشبع بالرأى الذاتى والانفعال الشخصى ومن هنا هجومه على الدكتور زكريا ابراهيم الذى توسل بالمنهج العلمى والتزم بالتاريخ الموضوعى فى عرضه لتيارات الفكر الفلسفى فى عهد الثورة ، وهو ما أشرنا اليه من قبل .

وهو يدعونا الى الأخذ معه بمفهوم غريب للفلسفة وهى أنها على خلاف السياسة لابد فيها من موقف واحد ، فاما حق واما باطل . وفى التسليم بذلك افتئات فى تفسير الفكر الفلسفى، **فاذا صح أن حقائق العلم لا يختلف عليها اثنان ، فان الفكر الفلسفى من حيث هو كذلك فكر مختلف** ، فقد يشتد الصراع بين المفكرين حول مفهوم المنطق من حيث الصورة أو من حيث المادة وحول تفسير المعرفة هل تنبثق من التجربة أولا وبالذات أم أن هنالك مقولات عقلية أوليه، وحول الفضيلة على النمط السقراطى أو الواجب على الطراز الكانطى .. وقد ينكر البعض الميتافيزيقا ويعتبرها خرافة وقد يتشبث البعض الآخر بالابحاث الميتافيزيقية ويعتبرها دعامة وطيدة لا غنى عنها لكل حياة انسانية ، وكما يختلف المفكرون فى الفلسفة يختلف المتأدبون والمشتغلون بالفن . ومن هنا لا تستطيع أن تصم تفكيرا فلسفيا بالرجعية أو تسمه بالتقدمية . وقد يختلف المفكرون والمتفلسفون والادباء والفنانون ويلتقون عند عقيدة سياسية واحدة ويكون منهم جميعا رغم اختلافهم وتعدد أنحاء النظر عندهم مواطنون صالحون يشيدون معا صرح مجتمعهم ولا يألون جهدا فى تعزيز هذا الصرح . ومن هنا **فان اشتراكيتنا بالمفهوم العلمى الانسانى الذى وضحناه تتيح للمفكرين أن يصولوا ويجولوا فى مختلف مجالات الادب والفن والفلسفة سواء بسواء . ومن أخطر الخطر وصم كل من يأبى** الالتزام بالماركسية بأنه رجعى ، بينما الثناء على **كل من يعتنقها بأنه تقدمى** . نحن فى اشتراكيتنا لا نرضى عن هذا الحقد الماركسى الذى يتلظى غيظا وكمدا من المذاهب الفلسفية كلها دون ما استثناء .

ويرتب الكاتب على عرضه البرقى لمجموعة من المذاهب الفلسفية ما بين وضعية منطقية وبراجماتية ووجودية وواقعية حيادية ـ وهى كلها فى تصوره فلسفات الرجعية ـ أقول يرتب على هذا العرض حكما عاما غاية فى الغرابة : « الفلسفات الرجعية عموما ، وفلسفات الطبقات الرأسماليةالكبيرة والاحتكارية علىوجهالخصوص فى عصرنا ، والوضعية على رأسها ، تضع هدفا أساسيا لها ، الغاء الصيرورة والتغير وتجميد الظواهر ، مهما تحدثت بعكس ذلك ، والقضاء على مفاهيم الضرورة وتزييف معنى السببية لأنها فلسفات تدافع عن الجمهود وتعادى التغير والثورة . وتفزع من العلم بمفهومه الشامل لأنه يكشف عن حقيقة نظامها الاجتماعى وتناقضاته الداخلية وفساده وحتمية زواله كنظام استغلالى . فليتنبه اذن كل وطنى مخلص الى هذه المؤامرة الفلسفية التى تدبر فى الخفاء ! وليستعد كل منا للقضاء عليها فى مهدها . النجدة النجدة ! ! لقد اجتمع « راسل » و « وتجنشتين » مع « جيمس » و « ديوى » مع « سارتر » و « جابرييل مارسيل » و «كارل ياسبرز» مع « صمويل ألكسندر » .. وبقية

الفلاسفة على اختلاف مذاهبهم أحياء وأمواتا فى مكان ما ، ليتآمروا على المجتمع الانسانى ! ،

وتأسيسا على ما تقدم فكل من يشتغل بالفلسفة ويكتب فى هذه المذاهب « رجعى » لا محالة وبخاصة اذا هاجم الماركسية . ومن هنا حرص الكاتب على التركيز على الدكتور زكى نجيب محمود . وتنكشف نية الكاتب حين يلوح فى سياق المناقشة بأن زكى نجيب جعل « شغله الشاغل تفنيد المادية الجدلية والتصدى لتيار الماركسية » . هذا هو الذنب الذى لا يغتفر ! أما الدكتور عبد الرحمن بدوى فمع كونه ممثلا للاتجاه الوجودى الرجعى فى نظر الكاتب ، ويستمد جذور فلسفته فى الأساس من الفلسفة الالمانية الرجعية (ولا تنسى أن « هيجل » علم هذه الفلسفة وأن « ماركس » يناصبه العداء) . فهذا لا يعنى بالطبع انكار الكاتب « للدور الرائد لاستاذنا عبد الرحمن بدوى فى خدمة الفكر الفلسفى عامة ونشر التراث العربى (يقصد الاسلامى) على وجه الخصوص». والحكمان متناقضان اذ كيف يكون رائدا وهو يدعو على حد قوله الى المذهب الوجودى « فى صورته الفردية والذاتية الصارخة ، ومعاداته الصريحة للعقل ، ولكل ما هو عام واعترافه بالجزئى وحده ، فيسكن نفس القلعة التى تسكنها المذاهب الوضعية الحديثة وان لم ينتم اليها ، قلعة الرأسمالية المنهارة ... الخ » . هذا هو العجب العجاب .

فاذا علمنا أن الوجودية أشد عداء للماركسية من الوضعية المنطقية ، فربما كان التفسير فى أن عبد الرحمن بدوى لم يجعل « شغله الشاغل تفنيد المادية الجدلية والتصدى للماركسية » كما فعل زكى نجيب محمود .

أما البراجماتية فهى فى نظر الكاتب فلسفة تزيف العلم وتلغى العقل ! «فهى فلسفة الطبقات الرأسمالية الكبيرة التى أصبحت تعادى العقل. والبراجماتية بالذات تعبير صريح ومصفى عن الرأسمالية الامريكية لا تشوبه شوائب المذاهب الاوروبية التى تتأثر بدرجة أو بأخرى بفلسفات الاقطاع ، وهو تعبير فج عن رغبتها فى النجاح وتحقيق السيطرة بأى وسيلة لا تثقلها قيمة من القيم حتى ولو كانت اقطاعية » . **الحق أننى أقر مع طول صحبتى لبعض الفلاسفة البراجماتيين أننى عاجز تماما عن فهم هذه الاحاجى والالغاز ، هل هذا كلام فى السياسة أم فى العلم أم فى الفلسفة أم هو دردشة فى سوق الخضار ؟** وينطلق المفكر الهمام وقد تم له تقويض البراجماتية ليتهجم على مدرسة اسماعيل القبانى التربوية . فهذه المدرسة مسئولة عن ضعف التعليم ، وهو يدعو الثوريين الى استئصال نفوذ هذه المدرسة الرجعية . أهكذا تهدر الكرامات وتكال الاتهامات جزافا ودون تمييز ؟

وصاحب المقال متململ لا يقر له قرار ، ولايحب أن تكون هنالك نظرة فلسفية لا فى المنطق ولا فى المعرفة ولا فى الميتافيزيقا ولا فى الاخلاق ، فكل المذاهب أقامها أصحابها للتزييف والتضليل، فاذا قامت دعوة جديدة الى الحياد الفلسفى ، فان هذه الدعوة « تحمل كل قسمات فكرية البرجوازية الوطنية ومثقفى البرجوازية الصغيرة الخاضعين لنفوذها ، فهى تمقت الاستعمار والاحتكار وتخشى الشعب ، تعادى الامبريالية وترتعد من الاشتراكية ، فهى ضد الشرق وضد الغرب،ضد المادية وضد المثالية، تجرى وراءوهم الحياد ولكنها لا ترقص سوى رقصة الطير المذبوح وتقف بفكرها هذا احتياطيا للرجعية « ولكن الدكتور يحيى هويدى صاحب هذه الدعوة « الرجعية » أقل معاداة للجدلية من الآخذين بالوضعية ،بل هو ينقد الوضعية فى كتابه « ما هو علم المنطق » والوضعية يمثلها زكى نجيب محمود وهو عدو عات للماركسية واذن فالكاتب يعود ويرضى لهذا السبب دون غيره — ويرضى بقدر — عن يحيى هويدى .

أظننا لسنا بحاجة بعد ذلك الى تأكيد تخبط كاتب المقال واندفاعه بالحقد الشخصى الى أقصاه . وله العذر فى هذا مادام كل من يشتغل بالفلسفة لا يسبح بحمد الماركسية !

٣ — وثمة تيار فكرى مصرى اسلامى معاصر له أثر عميق فى التطوير الفكرى فى مجتمعنا أدبا وفلسفة نتمثله — مع خلاف — بين هذه الشخصيات عند جمال الدين الأفغانى ومحمد عبده والعقاد ولطفى السيد وطه حسين وعند

مصطفى عبدالرازق ومحمود الخضيرى ومصطفى حلمى ، وعند عثمان أمين فى دعوته الى الفلسفة الجوانية ،وهى فلسفة تقدم الروح على المادة وتعتز بالقيم الاخلاقيةوبالكرامة الانسانية والعزة الوطنية .**ولكن الكاتب يشوه هذه الصورة الجميلة لما يمكن ان نطلق عليه المدرسة الاسلامية المعاصرة فيغمزها غمزا رخيصا فى شخص احد المفكرين العباقرة الذين نفخر بهم ونعتز بما خلف لنا من تراث فد مهما اختلفت بصدده الآراء ، وهو العقاد صاحب العبقريات و « الانسان فى القرآن »** والذى لا يعدو أن يكون فى نظر صاحب الفتاوى الفلسفية ، ممثلا « لفلسفة أقسام البرجوازية المرتبطة بالاستعمار والفكر الغربى الرجعى » . ونحب أن نذكر القارىء بأن العقاد كان من المنددين بالماركسية، وتلك كبيرة الكبائر .

وماذا بعد هذا ؟ ! ماذا بعد أن بين لنا الكاتب أننا فى حاجة الى ايديولوجية وأن المذاهب الفلسفية رجعية وامبريالية ، وأحاط بالشبهة غمزا المفكرين الوطنيين المخلصين ، ماذا بعد هذا الا أن نمتثل للعلم الاشتراكى على الطريقة الماركسية حتى تنزاح عن كاهلنا وطأة «الرجعية وينعم علينا بعد اختبار دقيق بوسام«التقدمية» . هدانا الله وهداه الى سواء السبيل .

محمد فتحى الشنيطى

عصر كينز الذى انتهى


ج.م كينز

الف « ليكتشمان » كتابا عن الاقتصادى البارع « جون مينارد كينز » الشخصية الفذة التى شغلت أذهان الكثيرين ، والذى سلم السياسيون بمكانته وأكد الصحفيون شهرته ، وما زال العلماء يدرسون نظرياته وأفكاره الاقتصادية التى كان لها أكبر الأثر فى القرن العشرين . وليكتشمان — رئيس قسم العلوم الاقتصادية فى جامعة نيويورك — يعتبر أول أمريكى يؤلف كتابا خاصا عن حياة « كينز » وأعماله وأثره فى زمننا المعاصر .

ولقد تكلم « ليكتشمان » عن العناصر الرئيسية التى أثرت فى تطور هذا العبقرى ، فذكر نشأته الكريمة ، وما حازه من انتصارات مبكرة فى جامعتى « ايتون » و « كامبردج » . كما أشار الى صداقاته مع « فيرجينيا وولف » و « فورستر » ، والى مؤلفاته العديدة ذات الاثر الكبير فى الفكر الاقتصادى الحديث ، وعلى رأس ما قدم « كينز » تقف « النظرية العامة » التى صدرت عام ١٩٣٦ . وفيها يعلن « كينز » أن الدولة تستطيع أن تتحكم فى الدورات الاقتصادية وأن تحل مشكلات البطالة وتضخم السكان وذلك بمسح شامل للميزانية القوميةوبتنظيم بسيط للضرائب الحكومية ونسبة الفوائد والربح ، وخلاصة آراء كينز « أن الانسان يستطيع أن يتحكم فى حالته الاقتصادية » .

ومن آراء « جين بابتست » — الاقتصادى الفرنسى الشهير فى أوائل القرن التاسع عشر .. أن علوم الاقتصاد يجب أن تتحرك بدقةوحساسية شديدة لتواجه التدهور أو الارتفاع فى الأسعار . فدخل الدولة يحدده الانتاج . وهذا الدخل ينفق بالتالى فى شراء مايلزم المجتمع وفى الاستثمار . ولقد اعتنق الاقتصاديون رأى «بابتست» هذا لأكثر من مائة عام على الرغم من أنه لم يقض على عدم استقرار الأحوال المالية . ظل قائما الى أن حطمه « كينز » برأى آخر وهو ضرورة تدخل الحكومة للقضاء على الأزمات المالية والا سيظل الاستهلاك مذبذبا نتيجة صرف الأجور وعدم استثمار المدخرات .

ولقد عرف « كينز » دائما بانه المدافع عن الحرية الاقتصادية ، وأول من نادى بسياسة ضغط المصروفات أو رفع الضرائب فى أوقات تضخم الاستهلاك وزيادته .

المادية التاريخية

نصر

عند لانجه

فـــؤاد محـــمد شـــبل

● يرى اوســـتار لانجه ان المادية التـــاريخية تفسر تطـــور المجتمع البشرى باسره ، وينادى باستحالة فصل المادية التاريخية عن الفلسفة المادية ، وينبذ اى تفسير لفكرة مادية التاريخ ، يقتصر على الاستعانة بالعمل الاقتصادى وحده ٠

● فليست الافكار هى التى تهيمن على العالم وتحدد العلاقات الاقتصادية الاجتماعية ، ولكن تاريخ الانسانية هو الذى يعين تطـــور وســـائل الانتاج فتغيرها يؤدى الى تطور الآراء ٠

● الثورة الاجتماعية هى أداة التخلص من متناقضات الحياة الاجتماعية ، ففى وســع الثورة الناجحة تجريد الطبقـــة المميزة فى المجتـــمع من سيطرتها على وسائل الانتاج ٠

فى أكتوبر سنة ١٩٦٤ ، توفى الأســـتاذ أوســـكار لانجه الذى يعتبر من ألمع فلاســـفة الاقتصاد الاشتراكى فى العصر الحديث ٠ ولقـــد سعدت عدة مرات بالاستماع الى محاضراته فى مصر والخارج ، وبقراءة طائفة من مؤلفاته ٠ ثم التقيت به بوارسو خلال عامى ١٩٥٠ و ١٩٦٣ ٠ ولعل هذه العجالة التى أقدمها للقـــارىء ، تفى ـ بعض الشىء ـ بما أكنه من تقدير عظيم لهذا المفكر الكبير الذى لا ينكر فضـــله وتأثيره على الفكر الاشتراكى المعاصر ٠



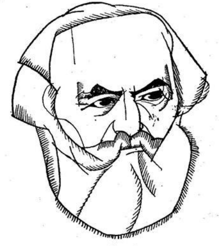
ولد آوسكار لانجه فى ٢٧ يوليه سنة ١٩٠٤ · وأصيب بالتدرن الرئوى فى صباه ، فأرسله والداه الى احدى مناطق النمسا الجبلية ، حيث أمضى سنوات الحرب العظمى الأولى · وبعدها عاد الى وطنه والتحق بمدرسة ثانوية ·

وأقبل – فى صدر شبابه – على قراءة المؤلفات الاشتراكية **لكارل ماركس وفردريك انجلز وكارل كوتسكى** · بالاضافة الى مؤلفات **داروين وايرنست هايكل** · واهتم بدراسة الموضوعات الشرقية · والتحق بجامعة بوزنان ثم بجامعة كاراجوف · وبعد تخرجه ، عمل مساعدا للأستاذ كريزانوفسكى أستاذ كرسى الاقتصاديات بهذه الجامعة · وفى عام ١٩٢٧ ، أصبح عضوا بالحزب الاشتراكى البولندى ·

كانت باكورة انتاج لانجه العلمى ، دراسة لتاريخ القانون فى القرون الوسطى ، نشرها عام ١٩٢٥ ، ثم نشر رسالته للدكتوراه عن الأزمات الاقتصادية فى بولندا · وتتابعت مقالاته

ودراســـاته . ثم تلقى من مؤســسة روكفلر الامريكية منحة لمدة عامين للدراســة فى أمريكا وانجلترا. وهناك نشر رسالتين بمجلة «الدراسات الاقتصادية » Review of Economic Studies **عن نظرية الاقتصاد الاشتراكى** . ولما تعذر عليه العمل الجامعى فى بولندا ، هاجر الى الولايات المتحدة حيث عمل محاضرا بجامعتى كاليفورنيا وستانفورد . ثم عين عام ١٩٣٩ أستاذا مساعدا للاقتصاديات بجامعة شيكاغو ، ثم رقى الى درجة الأستاذية . ونشر بأمريكا طائفة من الدراسات أهمها كتابه المشهور « **مرونة السعر والعمالة** » الذى نشره عام ١٩٤٤ .

وعاد لانجه الى بولندا فى صيف عام ١٩٤٥ . فعينته الحكومة البولندية سفيرا لها فى الولايات المتحدة وعضوا بمجلس الأمن بالأمم المتحدة . وتميز بمناصرته لمبدأ التعايش السلمى ، ونزع السلاح وتحريم اســتخدام الأسلحة النووية ، وبمناداته بتعاون الأمم جميعهــا فى ســبيل رفاهية العالم الاقتصادية . وعين فى نهــاية عام ١٩٤٧ عضوا بالحزب الاشتراكى البولندى ، ثم انتخب عضوا باللجنة التنفيذية المركزية . وفى نهاية عام ١٩٥٥ ، انتخب عضوا بمجلس الدولة ثم نائبا لرئيسه منذ عام ١٩٥٧ . وقد شــغل طوال الســنوات ١٩٥٧/١٩٦٢ منصب رئيس



ك . ماركس

المجلس الاقتصادى . والقى عديدا من المحاضرات فى بلدان كثيرة ، فزار القاهرة عام ١٩٦١ بدعوة من البنك المركزى وألقى محاضرات عن **التنمية الاقتصادية والتعاون الدولى** » .

ويعتبر كتاب « **الاقتصــــاد السياسى** » أهم أعمال الأستاذ لانجه . وقد شرع فى تأليفه عام ١٩٥٧ ، وسجل فيه آراءه الفلسفية وتجـاربه العلمية . وقدر له أن يضم ثلاثة مجلدات :

يبحث الأول : فى علاقة الاقتصاد السياسى بالمادية التاريخية ، مشكلة القوانين الاقتصادية ، أسلوب الاقتصاد الســياسى ، العــلاقات بين النظريات الاقتصادية والحقائق العملية ، المضمون الاجتماعى لعلم الاقتصاد .

ويعالج الثانى : النظرية العــامة لاعــادة الانتاج ، تجميع رؤوس الأموال ، الاستثمــار والتقدم الاقتصادى ، انتاج السلعة ، قانون القيمة وتكوين الفائض الاقتصادى وتوزيعه على بنــود المؤسسات الاقتصادية والاجتماعية .

ويتخصص الثالث فى : تحليل أوضــاع النظم الرأسمالية والاشتراكية ، بحث مشكلات الترابط بين الرأسمالية والاشتراكية فى العصر الحديث.

ونشر الجزء الأول عام ١٩٥٩ . وترجم الى عدة لغات منها الفرنســـية والانجليزية واليابانية والأسبانية والألمانية . ولم يظهر المجلدان الأول والثانى . ولعل المؤلف قد أتم قدرا ضخما من الثانى .

ولم تنحصر ثقافة الاستاذ لانجه فى المسائل الاقتصادية البحتة . اذ كان موسوعى الثقافة والى تعــدد الوان ثقافته يرد توفيقــه كعالم اقتصادى وفيلســوف عظيم . فهــو قد اعتنق طوال حياته فكرة أن العالم الاقتصــادى يجب أن يحيط بالفلســفة والتــاريخ والنظــرية الاجتماعية والســياسية والرياضة والاحصــاء والعــلاقات الدولية والمشــكلات الاجتماعية على اختلافها . وان يلم بعلم النفس .

وترجع جذور التفكير العلمى لأوسكار لانجه ، الى مؤلفات ماركس وانجلز ــ أساسا . لكننــا نلمح تأثر تفكيره الايديولوجى بآراء جمهــرة من المفكرين الاشتراكيين نذكر من بينهم : كوتسكى

وكاوتسكى Kautsky ومهرنج Mehring وهيلفردنج Hilferding من أســاتذة المدرسة الماركسية الألمانية ، وبليخانوف Plekhanov من المدرسة الروسية القديمة ، ثم بوير Bauer وأدلر Adler من المدرسة النمسوية . وفوق هذا كله ، يأتى لينين الذى تأثر به لانجــه كثيرا .

واذا كانت الموضوعات التى طرقها لانجة ابان حياته قد جاوزت المائة والعشرين فان رسالته عن «المادية التاريخية» أعظمها بلا مراء. اذ جعلت منه قطبا من أقطاب فلاسفة الاشتراكية

أساس فكرة المادية التاريخية

يعرف انجلز المادية الجدلية بأنها «**علم القوانين العامة لحركة وارتقاء الطبيعة والمجتمع والفكرة**». ويقول عن المادية التاريخية بموضع آخر .

ان القوى الاجتماعية الفعالة تعمل تماما كالقوى الطبيعية : على غير هدى ، بقوة مدمرة ، طالما كنا لانفهمها ولانقدرها . ولكن طالما نفهمها وندرك فعلها واتجاهها وآثارها ، فانه يتوقف علينا ــ وحدنا ــ اخضاعها لارادتنا .

وبوساطتها نتوصل الى أغراضنا ... فاذا ما فهمت طبيعتها ، يمكن أن تتحول فى أيدى المنتجين الذين يعملون معا ، من سادة مردة الى خدم طيعين » .

فالمادية التاريخية هى تفسير أحداث التاريخ وسير الاجيال ، من حروب ومجاعات ، وقيام دول وفنائها وارتفاع عروش وسقوطها .. وما الى ذلك تفسيرا يستند الى العوامل الاقتصادية . فليست الافكار هى التى تهيمن على العالم وتحدد العلاقات الاقتصادية والاجتماعية ولكن تاريخ الانسانية هو الذى يعين تطور وسائل الانتاج ، فتغيرها يؤدى الى تطور الآراء . وأى نظام يجب بالضرورة وبمقتضى نموه ــ أن يصل الى نقيضه ولهذا فان الرأسمالية ــ فى طريق تطورها ــ تبرز حتما . قوى اجتماعية واقتصادية تعمل على انهيارها .

وانه وان آمن فلاسفة الاشتراكية بأثر الأحوال الجغرافية من طبيعية وبشرية فى ارتقاء المجتمع ، الا أنهم لا يعتبرونها العامل الحاسم فى تكييف المجتمع وارتقائه . فالعامل الحاسم عندهم هو طريقة الحصول على مقومات الحياة الضرورية البشرية ، أى أسلوب انتاج القيم المادية التى لاغنى عنها لحياة المجتمع وارتقائه . وانتاج مقومات الحياة هذه ، يتطلب حصول المنتجين من الأفراد على الأدوات اللازمة لانتاجها . والمنتجون وأدوات الانتاج ــ فضلا عن الخبرة الانتاجية والمهارة فى العمل ــ تكون جميعها ما يعرف عند فلاسفة الاشتراكية بـ « **قوى المجتمع الانتاجية** » . وتلك هى أحد جانبى الانتاج الذى يمثل علاقة الأفراد بالأشياء وبقوى الطبيعة التى يستخدمونها فى انتاج القيم المادية . أما الجانب الآخر للانتاج وأسلوبه ، فهو علاقة الأفراد بعضهم ببعض خلال عملية الانتاج . فالناس ينتجون ــ لا كأفراد منعزلين ــ ولكن كأفراد أعضاء فى جماعة . ففى غضون عملية الانتاج ، يتصل بعضهم ببعض على شكل من الأشكال ، سواء عن طريق التعاون أو المساعدة المتبادلة ، أو عن طريق اخضاع بعض الأفراد لغيرهم واستخدامهم فى الانتاج ؛

اتجاهات لانجه فى شرح المادية التاريخية

يرى أوسكار لانجه أن المادية التاريخية تفسر تطور المجتمع البشرى بأسره . وينادى باستحالة فصل المادية التاريخية عن الفلسفة المادية (أى المنطق الجدلى) وينبذ أى تفسير لفكرة مادية التاريخ ، يقتصر على الاستعانة بالعامل الاقتصادى وحده . فيقرر مايلى :

« مصداقا للمادية التاريخية ، لا يكمن الباعث الرئيسى الحاسم للتقدم الاجتماعى ، فى العلاقات الاقتصادية ، أو حتى فى ذلك الجانب من العلاقات الاقتصادية الذى يكون علاقات الانتاج . فمدار الباعث الرئيسى فى التقدم الاجتماعى ، عملية تفاعل ــ أساسها المنطق الجدلى ــ بين الانســان وبيئته المادية . وما عليه التفاعل هذه ، الا تطور قوى الانتاج الاجتماعية ، وتعنى ــ فى حقيقة الأمر ــ تفسيرا ماديا للتاريخ » .

وتتولد المادية التاريخية ــ فى رأى الأستاذ

لانجه ــ من خلال النظرة المادية للعالم· ولا يقصد بالمادية التاريخية مادية ساذجة ميتافيزيقية ، ولكن مادية جدلية تراعى دور الانسان الفعال فى معرفة كنه العالم المادى وكما تقدر رسالته فى تغيير أوضاعه · ولن تتأتى معالجة التفسير المادى للتاريخ بمعزل عن العالم الذى تولدت ــ عنه ــ المادة · وعنده أن التفاعل بين الانسان والبيئة المادية ، يتجلى فى ارتقاء قوى الانتاج ، وما مناحى النشاط البشرى الا جانب من أوجه العالم الحقيقى الموضوعى القائم بالفعل · وينزع هذا النشاط البشرى الى تغيير معالم العالم ــ الموضوعى ــ وتكييفها وفقا لاحتياجاته ·

وظاهر مما تقدم ، اتفاق وجهة نظر الاستاذ لانجه عن المادية التاريخية مع وجهة نظر الماركسيين القدامى بشأنها . وذلك من ناحية اعتبارها نظرية جدلية عامة للتقدم الاجتماعى ، وانها جوهر التحليل العلمى لارتقاء المجتمعات البشرية ، ومنهاج اساسي لابد من توافره لدراسة جوانب الحياة الاجتماعية على اختلافها .

تحليل لانجه لفلسفة المادية التاريخية

يبدأ الأستاذ لانجه تحليله من الفكرة القائلة بوجود تأثير متبادل بين الانسان والطبيعة ، ويعتبر هذا التفاعل بينهما ظاهرة مميزة للنوع البشرى · وفى سياق عملية « التفاعل » هذه ، تنبعث ضروب من الفعل وتتكرر ، فيسبغ عليها تكرارها نوعا من الدوام · بالاضافة الى كونها (أى ضروب الفعل) ديناميكية الطابع ، بمعنى انها تحدث الحركة والتبادل بفضل العلاقة المتصلة بين الانسان والطبيعة فى عملية الحياة وهى أصيلة فى النوع البشرى ·

ويعرف لانجه القوى الاجتماعية المنتجة بأنها مجموعة تلك العوامل المتشابكة التى تحدد طاقة العمل الانتاجية ابان مرحلة معينة من مراحل ارتقاء المجتمع · وتعبر ــ أى القوى الاجتماعية المنتجة ــ عن الطاقة الانتاجية المتاحة للمجتمع· ونجده يفرق بين القوى الانتاجية المادية، والجهود الانتاجية البشرية ويرتبط أحدهما بالآخر ارتباطا وثيقا · ذلك لأن « **الكائنات**



ف . انجلز

البشرية » هى التى توجد وسائط الانتاج وتبتكر الأساليب الفنية لاستخدامها ، فى حين ترتقى الكفايات البشرية فى غضون تولى الأفراد **عملية** انتاج الأشياء وفى ابان استخدامها لوسائل الانتاج ·

والانتاج اجتماعى بأصله · ففى سياق العمل، لا يقتصر الحال بالناس على اجراء ضرب من التبادل مع الطبيعة ، يتبدى فى قوى الانتاج الاجتماعية · فهم يتعاونون فيقيمون علاقات محددة ، أحدهم مع الآخر · وتتطابق علاقات الانتاج هذه مع متطلبات التعاون ووفقا لمقتضيات تقسيم العمل · ويتوقف تقسيم العمل ــ بدوره ــ على المرحلة التى يبلغها التطور التاريخى لقوى الانتاج الاجتماعية ، ابان وقت معلوم · وتؤلف علاقات الانتاج وعلاقات التوزيع ، معا ــ عند لانجه ــ نوعا من العلاقات الاقتصادية · وتتميز العلاقات الاقتصادية ــ بصفة خاصة ــ بقدرتها على التعبير الصادق عن العلاقات بين الفرد والفرد ، عن طريق الأشياء · وتؤلف الأشياء والأجسام المادية ، رباطا اجتماعيا ــ ملزما ــ بين الأفراد ·

ويفرق لانجه بين علاقات الانتاج وعلاقات التوزيع على النسق التالى :

فأولا ــ خلال عملية الانتاج ــ تتضح علاقات

الفرد بالشيء – فى العلاقة بين العمل المبذول وكمية السلع الناتجة أى طاقة العمل الانتاجية .

وثانيا – خلال عملية التوزيع – تبدو علاقات الفرد بالشيء – فى العلاقة بين الاحتياجات البشرية وشتى السلع ، أى المنفعة .

ويتطلب الانتاج : التعاون ، وتقسيم العمل. كما أنه يستلزم نوعا من الادارة ، أيا ما تكون الأوضاع التى تتخذها .

ففى المجتمعات التى يحكمها التطاحن الطبقى، تتحول الادارة الى سلاح يشهره مالكو وسائل الانتاج ، لاستغلال العاملين .

أما فى المجتمعات الاشتراكية ، فتتبلور غاية الادارة فى تنسيق علاقات الانتاج – وأساسها هنا التعاون – وتوجيهها لكفالة الهناءة للمجتمع بأسره .

ويعرف لانجه الملكية بأنها حيازة وسائل الانتاج التى يسلم بها أفراد المجتمع . والملكية تحميها قواعد اجتماعية – على شكل قوانين وعادات مرعية – يتفق المجتمع على توقيرها ، وتصونها عقوبات على منتهكى حرمة هذه القواعد الاجتماعية . وتشكل الملكية ما يطلق عليه لانجه « المبدأ التنظيمى » لعلاقات الانتاج وعلاقات التوزيع فى جملتها . ويستتبع هذا الرأى ، وجوب تبويب العلاقات الاقتصادية طبقا لنوع ملكية وسائل الانتاج .

وملكية وسائل الانتاج – عند لانجه – اما أن تكون : اشتراكية ، أو خاصة ، أو تعاونية . وقد يمتلك الأفراد الملكية الخاصة أو تخول الملكية لجماعات من الناس (كما فى الشركات على اختلاف أنواعها) . والملكية التعاونية ضرب من الملكية يقع بين الملكية الاشتراكية والملكية الخاصة .

ويحذو الأستاذ لانجه حذو ماركس ومريديه **فى تقسيم الانتاج الى خمسة أطوار تتطابق – بوجه التقريب – مع تطور البشرية التاريخى وهذا ما يبسطه ماركس على النحو التالى :**

الاول – **علاقات الانتاج فى الجماعات البدائية** – وأساسها تملك الجماعة وسائل الانتاج . وهذا يتفق مع طابع القوى الانتاجية فى ذلك العصر : الادوات الحجرية ثم القوس والسهم . فقصور هذه الادوات ، يرغم الافراد على التجمع والاتحاد لمغالبة قوى الطبيعه ولقد استتبع العمل المشترك **الملكية المشتركة لادوات الانتاج . فلم يعرف هذا العهد الملكية الخاصة لادوات الانتاج ، ولم يك ثمة استغلال الفرد للفرد ، ولم تك هناك طبقات .**

الثانى – **علاقات الانتاج فى نظام الرق** – وأساسها امتلاك صاحب الرقيق لادوات الانتاج ، كما يمتلك كذلك العامل المنتج متمثلا فى الرقيق. وتتفق علاقات الانتاج هذه – فى جوهرها – مع حالة القوى الانتاجية فى ذلك العصر . فعوضا عن الادوات الصخرية ، تستخدم الادوات المعدنية ، ويبدأ تقسيم العمل بين فروع الانتاج ، ويبدأ تبادل السلع بين الافراد والجماعات ، وتتجمع الثروة فى أيد قليلة من الناس . ويتلو هذا استحواذ اقلية على ادوات الانتاج . **وتظهر بوادر اخضاع الاغلبية لسيطرة الاقلية** .وتختفى ملكية الجماعة لوسائل الانتاج واشتراكها فى اجتناء ثمرات العمل ، ويحل محلها الملكية الخاصة. وينشأ اصطلاح الغنى والفقير ، ويبرز الى الوجود صراع طبقى هائل بين المستغلين والمستغلين .

الثالث – **علاقات الانتاج فى النظام الاقطاعى** – وأساسها تملك النبيل الأقطاعى وسائل الانتاج وان كان لايملك العمل نفسه على النحو المعروف فى عهد الرق . والى جانب الملكية الاقطاعية ، نجد الملكية الخاصة تتمثل فى امتلاك الفلاح والصانع اليدوى لمشروعه الخاص الذى يعمل فيه بنفسه .

الرابع – **علاقات الانتاج فى النظام الرأسمالى – وأساسها تملك الرأسمالى وسائل الانتاج ، ولكنه** لايمتلك العامل . ولكن امتلاك الرأسمالى لوسائل

الانتاج ، وحرمان العامل منها ، **يدفع العامل الى بيع عمله اليه وتحمل مشاق الاستغلال** • ونجد مكان المصانع اليدوية ، المصانع الآلية الهائلة ، ومكان طرائق الانتاج الساذجة ، تنظيما حديثا •

الخامس – **علاقات الانتاج في النظام الاشتراكي – أساسها الملكية المشتركة لادوات الانتاج ، وتوزيع الانتاج طبقا للعمل المنجز • وهنا يختفي الاستغلال**

ولكن الاستاذ لانجه يبدى الملاحظات التالية :

الاولى – وجود مراحل انتقالية بين طور الانتاج وعصور التاريخ البشرى •

الثانية – لاتعنى غلبة اسلوب معين للانتاج ، أبعاد مخلفات الاساليب السابقة كلية ، او الاشكال الاولية لاساليب الانتاج الجديدة •

الثالثة – هناك اسلوب للانتاج يتمثل فى أنتاج السلعة على نطاق ضيق ، لم تقيض له الغلبة ولم يحظ بالانتشار الواسع • لكنه لايزال قائما بمناطق متعددة من العالم •

وأساليب الانتاج قد تكون عدائية ، او غير عدائية :

١ – يعتبر أسلوب الانتاج غير عدائى فى الجماعة البدائية وفى ظل الاشتراكية • فالملكية الاشتراكية لوسائط الانتاج (او وسائله) هى الغالبة فى الحالتين •

٢ – وأسلوب الانتاج غير عدائى ان شاعت فى المجتمع طريقة الانتاج على نطاق صغير •

٣ – يعتبر أسلوب الانتاج عدائيا فى أحوال• الرق ، الاقطاع ، الرأسمالية • اذ تغدو ملكية وسائل الانتاج امتيازا (او احتكارا) لقسم من المجتمع فقط • وينبنى على هذا الاحتكار لوسائل الانتاج ، انقسام المجتمع الى طبقة مستغلة قوامها مالكو وسائط الانتاج ، وطبقة أخرى مستغلة تتألف من المجردين من ملكية وسائل الانتاج •

ويسلم لانجه بوجود علاقات اجتماعية اخرى فى الحياة ، غير العلاقات الاقتصادية • ويسرد منها العلاقات : الخلقية ، السياسية ، القانونية ... الخ• وتتسم هذه العلاقات – لديه – بكونها وجدانية دائما ، بينما أن العلاقات الاقتصادية وجدانية فى بعض الاحيان دون البعض الآخر • ويعتبر الآراء الاجتماعية ، الصورة المترابطة – ترابطا ذهنيا – لدراية الناس وتقديرهم للعلاقات الاجتماعية •

ضرورة الثورة الاجتماعية

يعرج لانجه فى ختام بحثه فى المادية التاريخية على موضوع « **ارتقاء المجتمع البشرى** » • فيقسمه الى ثلاثة مناهج يحكمها المنطق الجدلى :

الاول – ويتجلى فى استمرار انبعاث المتناقضات فى خلال عملية التفاعل بين الانسان والطبيعة. ويزول التناقض بحدوث تغير فى القوى الانتاجية.

الثانى – مداره ظهور تناقض بين القوى الانتاجية الجديدة وعلاقات الانتاج القديمة . ويعمل هذا التناقض – فى بداية الامر – على تعويق سير قوى الانتاج . لكنه يزول وقتما يتم التوفيق بين علاقات الانتاج والقوى الانتاجية الجديدة .

الثالث – ينشأ بانبعاث تناقض بين علاقات الانتاج الجديدة (اى القاعدة الاقتصادية الجديدة) والآراء الاجتماعية القديمة. ويعرقل هذا التناقض نشوء قاعدة اقتصادية جديدة ونموها • لكنه ينقضى وقتما يتم تعديل الآراء الاجتماعية وتقويمها .

ويجد لانجه فى الثورة الاجتماعية أداة التخلص من متناقضات الحياة الاجتماعية • ففى وسع الثورة الناجحة تجريد الطبقة المميزة فى المجتمع من سيطرتها على وسائل الانتاج • ويتم تغيير ملامح المجتمع ، اما : باستخدام العنف ، او عن طريق التحول التدريجى• لكن الاستاذ لانجه يحتم حرمان الطبقة الرجعية من اسباب قوتها – بصورة او باخرى – ليتمكن المجتمع من سلوك طريق التقدم فى يسر وسهولة •

فؤاد محمد شبل

فكر اشتراكي

الاشتراكية العلمية

و

الاشتراكية العربية

دكتور يحيى الجمل



● ان الانسانية واحدة في جوهرها ومن هنا كانت الاشتراكية واحدة في جوهرها ، ولكن الانسان اذ ينتمي الى الانسانية في عمومها ينتمي أيضا على نحو أكثر تحديدا وتخصيصا الى أمة معينة والانسان العربي ينتمي الى الامة العربية .

● اننا نقصد بالاشتراكية العربية ذلك الاساس الفكري الذي يجعل البعد القومي بعدا أساسيا من أبعاد الحياة والتاريخ، والذي يستهدف اقامة الاشتراكية على نطاق الوطن العربي كله لا على نطاق جزء من أجزائه .

ظهرت في الآونة الأخيرة بعض الاتجاهات الفكرية التي تحاول أن تضع الاشتراكية العلمية وكأنها نقيض للاشتراكية العربية أو تضع القضية على نحو آخر فترى أن من يقولون باشتراكية عربية يقفون موقفا مناقضا للاشتراكية العلمية .

واعتقادي المخلص أن الذين يذهبون هذا المذهب لا يخدمون قضية الاشتراكية في الوطن العربي بقدر ما يسيئون اليها .

وقد يكون السبب المباشر لكتابة هذا المقال هو ماطلعت علينا به مجلة « **الطليعة** » في عددها الصادر أول أكتوبر عام ١٩٦٦ من مقال **للدكتور فؤاد مرسي** ذهب فيه هذا المذهب وصور الذين يقولون بالاشتراكية العربية تصويرا يجعلهم وكأنهم يقفون موقفا غير علمي .

والواقع أنني لا أجد سببا علميا لافتعال مثل هذه الخصومة في وقت يحتاج فيه الاشتراكيون جميعا أن يقفوا موقفا صلبا أمام التيارات الرجعية التي تحاول بشراسة أن تشد الوطن العربي كله — ونحن في القلب منه — الى الوراء .

ومادامت القضية قد أثيرت ومادام قد أريد من اثارتها أن يطعن الاتجاه الاشتراكي الذي لا يقصر الفكر الاشتراكي كله على نظرية معينة هي النظرية الماركسية فان توضيح القضية توضيحا علميا هادئا أصبح أمرا واجبا .

وأظن أن معالجة القضية تصبح سهلة اذا نحن اتفقنا على بعض المقدمات الأساسية .

أول هذه المقدمات أن جوهر الاشتراكية الذي يتمثل في الغاء استغلال الانسان للانسان ومايقوم عليه هذا الجوهر من دعامتين أساسيتين هما أن يكون العمل هو المعيار الأساسي للتوزيع وما ينتج عن ذلك ضرورة وحتما من أن تكون الملكية العامة لوسائل الانتاج الأساسية والرئيسية هي الأصل في الهيكل الاقتصادي — هذا الجوهر واحد لا خلاف عليه بين الاشتراكيين جميعا وان تعددت مدارسهم .

فالذي يقول باباحة استغلال الانسان للانسان في صورة من الصور يخرج عن حظيرة الاشتراكيين .. والذي يرى معيارا أساسيا للتوزيع غير العمل أو يرى أن تكون الملكية الخاصة هي أساس البنيان الاقتصادي لا يكون اشتراكيا بيقين .

على هذا الجوهر يلتقي الاشتراكيون جميعا بغير خلاف . قد لا يقفون عند هذا الحد وقد يذهب بعضهم بعده ، ولكنهم جميعا تجمع بينهم أرضية مشتركة تتمثل في هذا الجوهر .

أظن أن هذه مقدمة لا خلاف عليها .

والاشتراكيون العرب يلتقون مع غيرهم من مدارس الفكر الاشتراكي حول هذا الجوهر. والذي لا يؤمن بهذا الجوهر لا يجوز وصفه بأنه اشتراكي على الاطلاق عربيا كان أو غير عربي .

ومن هنا جاز لنا أن نقول ان هذا الجوهر يمثل الأرضية الواحدة التي يقف عليها الاشتراكيون جميعا ، والتي تفرض بينهم نوعا من الوحدة في مواجهة كل الذين يستغلون الانسان أو يرضون باستغلاله .

وبالنسبة لهذا الجوهر — في تقديري — لا تمييز بين الاشتراكيين .

هم اشتراكيون بغير وصف الا وصف كونهم ينتمون الى بني الانسان أيا كان موقع هذا الانسان من الكوكب الذي نعيش عليه . لا تمييز بالنسبة لهذا الجوهر بين اشتراكي عربي واشتراكي صيني واشتراكي غاني .

كذلك فانه بالنسبة لهذا الجوهر يلتقي الاشتراكي الماركسي والاشتراكي الفابي والاشتراكيون جميعا أيا كانت مدارسهم الفكرية، وقد تنوعت هذه المدارس وتعددت خاصة في الآونة الأخيرة ومع ذلك فلا خلاف بين هذه المدارس جميعا على هذا الجوهر الواحد للاشتراكية.

وبعد أن يلتقي الاشتراكيون على هذا الجوهر الذي ينتسبون جميعا اليه يجدون أنفسهم بحكم الواقع الذي يختلف من مكان الى مكان ومن زمان الى زمان ومن مجموعة من الناس الى مجموعة أخرى — يجدون أنفسهم بحكم ذلك كله يتخذون أسسا متغايرة ويسلكون طرقا ليست متطابقة — وان لم تكن متناقضة — ويبنون تجارب متعددة تلتقي على أمور وتفترق على أمور وتنتهي دائما — ان صح الطريق — الى الغاء استغلال الانسان للانسان ،

لا مبرر لهذه الخصومة ـ المفتعلة ـ بين من يلتقون عند وحدة الجوهر .

ولكن معنى هذا ـ من ناحية أخرى ـ أن الاشتراكيين العرب ـ وأن الاشتراكية العربية ـ مع ايمانها بوحدة الجوهر الاشتراكي ـ وهذا مانحرص على تأكيده ـ تجد نفسها بحكم الواقع الحى فى موقف خاص بها وهذا الموقف يفرض نفسه على صورة المشاكل وعلى طريقة حلها ، بل وهذا هو المهم تجد نفسها وهى تواجه مشاكل الانسان العربى بكل تراثه الحضارى وبكل عناصر قوميته هو الذى يمثل نقطة الانطلاق بالنسبة لها .

ان الانسانية واحدة فى جوهرها ومن هنا كانت الاشتراكية واحدة فى جوهرها .. ولكن الانسان اذ ينتمى الى الانسانية فى عمومها ينتمى ايضا على نحو اكثر تحديدا وتخصيصا الى امة معينة . والانسان العربى ينتمى الى الأمة العربية .

وهذه الأمة لم تعد فى حاجة الى أن تثبت حقيقة الوحدة بين شعوبها . **لقد تجاوزت الوحدة هذه المرحلة وأصبحت حقيقة الوجود العربى ذاته »** على حد تعبير الميثاق .

الانسان العربى اذن ـ الذى ينتمى الى أمة بعينها هى الأمة العربية ذات الأساس القومى العربى ـ له ـ الى جوار كونه انسانا ـ مقومات وخصائص تتعلق به بوصف كونه عربيا . ولما كان هذا الانسان العربى ذو المقومات والخصائص المتعلقة به بوصف كونه عربيا هو الذى يمثل نقطة الانطلاق بالنسبة للاشتراكية التى نؤمن بها وندعو اليها ونعمل على بنائها فان هذه الاشتراكية لابد وأن تكون مقوماتها وخصائصها المتعلقة بها هى صدى تلك المقومات والخصائص المتعلقة بالانسان العربى نفسه . ومن هنا يجوز أن نسمى تلك الاشتراكية « **اشتراكية عربية** » .

وهذا التحليل الذى نعتقد بسلامته يؤدى بالضرورة الى أن نقول **ان من الخصائص الأساسية للاشتراكية العربية أنها ترى فى الوجود القومى أساسا جوهريا من الأسس التى ينظر بها الى التاريخ الانسانى .**

هناك اشتراكيات ترفض الوطن والقومية ولا ترى فيهما الا حيلة برجوازية . هكذا فى الكتب والنظريات على خلاف كل ما أثبته ويثبته الواقع حتى لدى المؤمنين بمثل تلك النظريات .



أو الى محاولة هذا الالغاء بشتى صوره وأشكاله . ومن هنا يجوز أن يرد الوصف على الاشتراكيين وعلى الاشتراكيات أو على التجارب الاشتراكية المختلفة .

من هنا يجوز أن يقال اشتراكى سوفييتى أو اشتراكى صينى افريقى . ومن هنا أيضا يجوز أن يقال اشتراكى عربى .

واذا جاز أن يقال اشتراكى عربى فقد جاز أن يقال « **اشتراكية عربية** » .

ولكن ما معنى هذا ؟ ما معنى القول بوجود اشتراكيين عرب وبوجود اشتراكية عربية ؟

ليس معنى ذلك بيقين افتعال خصومة بين الاشتراكية العربية وغيرها من التيارات الاشتراكية أو غيرها من النظريات والتجارب الاشتراكية . اذ

ولكن الاشتراكية العربية لا ترفض الوطن ولا أساسه القومى بل هى ترى فى القومية أساسا حقيقيا صلبا من الأسس التى يصح أن ينظر من خلالها الى التاريخ الانسانى عبر سيرته الطويلة.

وإذا كان الواقع الحى يثبت صحة ماتذهب اليه الاشتراكية العربية فى نظرتها للوجود القومى فان التاريخ – علميا – يثبت صحة هذه النظرية ويؤكدها .

ان الانسان ما وجد الا فى مجتمع . هذه حقيقة . الانسان الفرد المبتور الصلة بكل من حوله فرض خيالى لم يقم عليه دليل .

والمجتمعات البشرية تعددت منذ كان الناس على هذه الأرض . وهذه التجمعات البشرية المتعددة – من قديم الزمن – هى أساس التجمعات القومية التى نراها ونشاهدها فى عالمنا المعاصر .

وليس فى طاقة الدراسة العلمية أن تقول لنا ان هذه التجمعات القومية الى زوال قريب لتحل محلها وحدة انسانية شاملة تحيل اللغات المتعددة الى لغة واحدة والتراث الحضارى المتعدد الى تراث واحد وتجمع الناس جميعا فى وحدة لا فرق فيها بين انسان وانسان على أى نحو أو صورة . هذه الصورة « **الطوباوية** » الحالمة ليس فى مقدور العلم أن يتنبأ بها . وان كان فى مقدور الأحلام أن تتخيلها فليس على الأحلام وخيالاتها حدود .

ومن هنا فاننا حين نقول ان اشتراكيتنا تؤمن بالموقف القومى وبكونه أحد الدعامات الأساسية فى التاريخ الانسانى، حين نقول ذلك فاننا نرى أن اشتراكيتنا تقف موقفا علميا يؤيده الواقع ويثبته التاريخ ولا يقوى على دحضه مجرد الاحلام والتنبؤات .

ومن ثم فاننا نستطيع ان نقول باطمئنان ان اشتراكيتنا علمية لأنها لا تبنى على الافتراضات والأمانى الطيبة ولا ترسم لمستقبل المجتمع الانسانى صورة تجافى واقع الحياة ولا يؤدى اليها تنبؤ علمى معقول .

هى اذن اشتراكية علمية بل هى الاشتراكية العلمية بالنسبة للوطن العربى .

وكما قلت فى بداية هذا المقال يبدو أن البعض – **ومنهم الدكتور فؤاد مرسى** – يريد أن يضع الاشتراكية العلمية كما لو كانت نقيضا للاشتراكية العربية . فمن يقول باشتراكية علمية لابد وأن يرفض القول باشتراكية عربية ومن يقول باشتراكية عربية لابد وأن يرفض الاشتراكية العلمية .

والحق أن وضع القضية على هذا النحو يجانب المنطق – صوريا كان ذلك المنطق أو جدليا – ويجانب التفسير السليم .

ويحسن بنا هنا بعد ذلك الاستطراد أن نركز على قضيتين أساسيتين نؤمن بهما :

أولى هاتين القضيتين أن الذين يقولون باشتراكية عربية ويقصدون من وراء هذا القول أن يصوروا الاشتراكية العربية على أنها نبت فريد لا التقاء بينه وبين تيارات الفكر الاشتراكى الرئيسية أو أنها شىء قائم بذاته وحده أو أنها شىء يختلف مع الفكر الاشتراكى فى جوهره الذى يستهدف الغاء استغلال الانسان للانسان – الذين يقولون بشىء من ذلك يقفون فى تقديرى موقفا غير علمى .

وثانية هاتين القضيتين **أننى لا أرى الاشتراكية العلمية مرادفة للاشتراكية الماركسية .فالماركسية رافد من روافد الاشتراكية العلمية .** وليس كون انجلز قد أطلق على الماركسية أنها « **اشتراكية علمية** » ، فى مواجهة الاشتراكيات الطوباويه أنها الاشتراكية العلميه الوحيدة أن الماركسيه اشتراكية علميه لأنها تعتمد على منهج علمى. ولكن الماركسية ليست « **الاشتراكية العلمية** » لأنها لا تحتوى العلم كله ولأنها لا تستطيع ذلك حتى وان ادعاه غلاة المتعصبين .

ان الاشتراكية العربية علمية تماما لأنها تتبع فى التحليل منهجا علميا ولأنها لا تتنبأ تنبؤات غير علمية ولأنها لا تغفل عن حقيقة جوهرية من حقائق التاريخ والحياة . تلك هى حقيقة الانتماء القومى .

وهذا الموقف القومى اذ ينتهى الى ضرورة الايمان بالانسان العربى ذى المقومات الخاصة والتراث الحضارى الخاص والمشاكل الخاصة أيضا لابد وأن يؤمن بالضرورة بأن الاشتراكية التى تريد أن تحل مشاكل هذا الانسان العربى لابد وأن توصف بالوصف الذى يتصف به . **ومن ثم فهى اشتراكية عربية .**

ولعلنا نقف بامعان وترو أمام ما قاله **المناضل العربى جمال عبد الناصر** أمام مجلس الأمة بتاريخ ٢٠ يناير ١٩٦٥ بمناسبة تجديد ترشيحه لرئاسة الجمهورية « **اذا كنا نقول ان الحرية العربية لا تتجزأ فان التقدم العربى لا يمكن بناؤه على التجزئة** » .

اننى أدعو الدكتور فؤاد مرسى ومن يذهبون مذهبه أن يقفوا طويلا عند هذه العبارة التى جاءت فى وثيقة من أعز الوثائق السياسية علينا فى

الأوقات الأخيرة • الوثيقة التى قدمها **جمال عبد الناصر** عهدا وميثاقا أمام الشعب عندما أراد له الشعب أن يظل فى موقع القيادة من ثورته العربية الظافرة •

« **ان التقدم العربى لا يمكن بناؤه على التجزئة** »

هذا هو المنطق القومى العربى واضحا جليا • وما نظن أننا فى حاجة الى أن نوضح للدكتور فؤاد ومن يذهبون مذهبه أن المناضل العربى عبد الناصر يقف موقفا قوميا أصيلا لا تردد فيه •

ونعود من جديد الى القضية المثارة «**الاشتراكية العربية**» •

أظن أنه أصبح من الواضح الآن أننا عندما نقول « **الاشتراكية العربية** » **لا نقصد** من ورائها تجربة معينة فى العالم العربى أو غيره من العوالم •

اننا نقصد بالاشتراكية العربية ذلك الأساس الفكرى الذى يجعل البعد القومى بعدا اساسيا من ابعاد الحياة والتاريخ والذى يستهدف اقامة الاشتراكية على نطاق الوطن العربى كله لا على نطاق جزء من اجزائه •

ولكن التجزئة فرضت على العالم العربى • وبالرغم من أن الشعب العربى يرفض التجزئة ويحاربها وسيلغيها حتما فان التجزئة مازالت قائمة • وفى اطار التجزئة قامت تجارب اشتراكية أولها وأخصبها وأعمقها التجربة الاشتراكية فى الجمهورية العربية المتحدة •

هذه التجربة هى ما عناها **المناضل جمال عبد الناصر** فى حديثه مع المبعوثين عندما أطلق عليها وصف التطبيق الاشتراكى فى الجمهورية العربية المتحدة ولم يكن كلامه منصرفا الى الاشتراكية مطبقة أو يراد لها أن تطبق فى الوطن العربى كله •

وان التجربة التى نعيشها فى بلادنا هى تطبيق اشتراكى فى جزء من أجزاء الامة العربية •

وان التجربة التى تعيشها الجزائر هى تطبيق اشتراكى فى جزء من أجزاء الامة العربية • ولكن الثورة العربية العارمة فى سعيها لاقامة الاشتراكية فى الوطن العربى انما هى تسعى لاقامة اشتراكية عربية تواجه الانسان العربى على صعيد الأمة العربية كلها لا على نطاق الاجزاء •

ان التحول الاشتراكى فى الاجزاء تطبيق •

ولكن الهدف العربى على مستوى الأمة العربية كلها سيوجد الاشتراكية العربية •

الاشتراكية التى تؤمن بالقوة ولا تعتبرها حيلة من حيل البورجوازية ، والتى تلقى فى ايمانها هذا بحقائق العلم والحياة والتاريخ •

جوهر اشتراكى واحد يواجه جوهر الانسانية اشتراكية عربية تؤمن بالانتماء القومى العربى وتواجه الانسان العربى •

تطبيق اشتراكى فى الجمهورية العربية • تطبيقات على نطاق الاجزاء ستصب يوما فى نطاق الكل لتقيم البناء الاشتراكى العربى أو الاشتراكية العربية •

وبعد :

هل فى هذا الذى يقوله الاشتراكيون العرب مبرر للخصومة ومبرر لأن يقف الاشتراكيون من بعضهم موقف العداء •

أصل الداء أن هناك عقولا مريضة لا ترى للاشتراكية الا مدرسة واحدة ومذهبا واحدا وأن هذه المدرسة وتلك المذهب قالت الكلمة النهائية فى الاشتراكية وليس لغيرها أن يقول شيئا بعدها •

فهل هذا من العلم فى شىء ؟

وأخيرا لا أحب أن أشير الى تلك العبارة التى انتزعها **الدكتور فؤاد مرسى** من كتابى عن « **الاشتراكية العربية** » – انتزعها انتزاعا مما قبلها ومما بعدها على مذهب «لا تقربوا الصلاة» وأراء أن يدلل بها تدليلات لا أساس لها • لا أحب أن اناقش الدكتور فؤاد فى أمر هذه العبارة فذلك شىء يرجع الى أمانته العلمية والى منهجه العلمى فى البحث الذى يبيح له أن ينتزع أسطرا ثلاثة ، من كتاب تبلغ صفحاته الثلاثمائة ليستنتج من هذه الاسطر الثلاثة حتى مالا يمكن أن يفهم منها بذاتها •

وأريد أن أقول للدكتور فؤاد مرسى **أن الجماهير المثقفة فى الأمة العربية أصبحت من الوعى بحيث يحتاج من يخاطبها الى أن يكون أكثر دقة أكثر مراعاة لشعورها القومى •**

ولا أحب أن أختم هذا المقال قبل أن أدعو الدكتور فؤاد ومن يذهبون مذهبه الى كلمة سواء • تعالوا معا جميعا نبنى اشتراكيتنا فى وطننا العربى من أجل الانسان العربى • تعالوا نقف جبهة واحدة فى مواجهة أولئك الذين يستغلون الانسان عموما والانسان العربى خصوصا • أننا عندئذ سنكون بانين أكثر منا هادمين •

يحيى الجمل



أدب ونقد

الفنان فى أدب توماس مان

من هو توماس مان ؟



● ولد عام ١٨٧٥ فى بلدة «ليبك» بألمانيا ، من عائلة مرموقة تشتغل بالتجارة . وكان اخوه الأكبر كاتب روائى مشهور هو « هنريس مان » .

● عندما مات أبوه ، انهارت الأسرة وفقدت ثروتها . فانتقل الى « ميونخ » ليعمل فى شركة تأمين ، غير أنه تركها ليدرس الأدب بجامعة « ميونخ » .

● فى عام ١٨٩٧ رحل الى « روما » حيث عاش بعض الوقت مع أخيه الروائى وأخذ فى كتابة بعض القصص القصيرة حتى عام ١٩٠١ عندما كتب رواية «عائلة بدنبركس»، أول قصة طويلة جلبت له الشهرة . وعاد بعدها الى « ميونخ » حيث كرس نفسه للأدب .

● ذاع صيته بعد انتهاء الحرب ، وأخذ النقاد ينشرون دراسات عن فنه . وفى عام ١٩٢٩ حصل على جائزة نوبل للأدب . وفى عام ١٩٣٣ عندما سيطر النازيون على ألمانيا ، ألقى محاضرة فى جامعة ميونخ عن معبودهم « فاجنر » . ولما كان قد أظهر « فاجنر » مفتقرا الى الفن الأصيل هاجمه النازيون . فترك ألمانيا ليقوم برحلة الى « طولون » فى



فـــاروق فـــريـــد

جنوب فرنسا . غير أن هذه الرحلة طالت ، اذ نفاه النازيون وحرموه من جنسيته . فعاش فى فرنسا بعض الوقت ، ثم رحل الى الولايات المتحدة عام ١٩٣٨ حيث حاضر بجامعة « برنستون » ثم بجامعة « نيوجيرسى » وأصبح أستاذا بها .

● بعد انتهاء الحرب وانهزام هتلر ، عاد الى أوربا ، ودعته ألمانيا عام ١٩٤٩ لتستقبله استقبالا رائعا يليق ببطل وقف فى وجه النازية . كما منحته جامعة « اكسفورد » درجة الدكتوراه تقديرا له على خدماته فى ميدان الأدب والفن . ثم رحل الى سويسرا حيث عاش فى « زيورخ » حتى توفى عام ١٩٥٥ .

فنان هذا العصر

كان الفن فى العصور القديمة انعكاسا طبيعيا لتفاعل الفنان مع ما يحيط به من تقاليد وما رسخ فيه من قرارات فقد كان مجتمعه واضح المعالم تميزه تعاليم وأخلاقيات خاصة به . وهذا ما ساعده على انجاز الخلق فى نطاق مفهوم وعلى نمط اجتماعى شائع . أما اليوم ، فما من شك أن طبيعة عصرنا الحديث تحتم المزج والاستيعاب ، وتتطلب الخلط وابتلاع كل ما هو جديد . **فلم يعد فى وسع مجتمع ما أن يعيش مغلقا على نفسه ، منعزلا عن غيره ليحافظ على تراثه وتقاليده من غير ان يتسرب اليه مختلف التيارات الحضارية والأفكار المتنوعة .**

ولذا ، يقف الانسان المعاصر موقفا حرجا . فقد غرق فى بحر متلاطم الحضارات تملؤه الأفكار المتعارضة ، ولا مناص من التعرف على الثقافات المختلفة واستيعاب كل مايخلقه العقل البشرى . وقد يؤدى هذا الى اجهاد عقله وتشويه روحه ، أما ان كان فنانا بطبعه فلاشك أنه سيصبح أشد حساسية وأعنف انفعالا لينعكس هذا « **التيه الحضارى** » على انتاجه بصورة أوضح من غيره . **وهذا بالتالى مايجعل الفن والفنان أمرا** يحتمل الجدل والنقاش فى عصرنا هذا .

فهل هناك رسالة مايحملها لنا الفن ؟ أو ماهو الا هذيان محموم صدر عن نفسى ممزقة ؟ وما دوره فى ركب حضارتنا المعاصرة ؟ **اننا نعيش** فترة قد غلبت عليها النظرة العلمية وسادها **الاتجاه العملى** . لذا تعالت أصوات عديدة توصم الفن باللاجدوى والسلبية ، وتعتبره « رفاهية » ثقافية أو « كماليات » حضارية . ولكن ان أردنا أن نحدد وظيفة الفن فى عصرنا هذا ، فلن نجد أصدق من قول « نيتشة » بأن « **الفن هو الأداة الوحيدة التى فى امكانها أن تجمل أهوال الكون ومصائب الوجود ، لتحيلها الى أفكار جميلة دقيقة يستطيع الانسان أن يحتمل العيش بفضلها** » . لقد حمل « نيتشه » الفن رساله أخلاقية وظيفتها هى مساعدة الانسان على الصمود والاستمرار ، ولكن ماذا عن الفنان وموقفه ؟ هل هو معلم أخلاقى أو ملهم نورانى ؟ هل هو انسان مثالى أو مخلوق حسى شاذ ؟ هذا ماكرس له « توماس مان » حياته وقلمه منذ أن بدأ يكتب عام ١٨٩٤ حتى وفاته فى عام ١٩٥٥ . **وقلمانجد فنانا أديبا مثل توماس مان يوهب عبقريته واحاسيسه للفنانين ، أبناء عشيرته ، ليبرز مشكلة الفنان المعاصر** . فعلى حد قوله ، « ما من مشكلة فى العالم أشد تعذيبا وأعنف مرارة من مشكلة الفنان وموقفه من الانسانية » . فالفنان بطبيعته أكثر عرضة للتأثر بما يدور حوله ، وهذا مايخلق منه تلك التركيبة الغريبة ، هذا مايحيله الى حساسية مرهفة تعانى منها روحه ، وموضوعية زائدة تعزله عما حوله وتدفعه الى تأمل الآخرين كما لو لم يكن منهم أو من نوعهم . غير أنه فى نفس الوقت يحس احساسا قويا بالحياة وقوة دفعها ، فهى تصرخ فيه مطالبة اياه بالسير فى موكبها الطبيعى والرضوخ لضرورياتها الدنيوية . فتصبح أعماقه ميدانا لصراع مرير بين موضوعية «**شوبنهور**» وهدوئه ، وسمو انسان « **نيتشه** » وعزلته ، وبين الحواجز الاجتماعية والطبقية ، والامكانيات البشرية المحدودة بالتاريخ والأحداث . ويتبلور الموقف ليصبح صراعا بين الزمن المتأمل المتجمد ، والزمن الممتد المتطور . **ولكن كيف صاغ « مان » هذا الفنان أدبا ؟** .



لقد كتب فى بدء حياته الأدبية سبع قصص قصيرة من عام ١٨٩٤ حتى ١٩٠١ ، وكلها تدور حول شخصيات بها مقومات الفنان غير أنها

لا تخلق أعمالا فنية ، فأبطاله دفعتهم اما طبيعة تكوينهم الجسماني أو ظروف حياتهم الى الانعزال عن البشر حتى يصلوا الى مرحلة اللاانتماء . فما من مجتمع أو طبقة يتأقلمون بها ، وما من تراث أو تقاليد تتحكم في سلوكهم ، بل وما من صحبة حقة ترتاح نفوسهم لها . لذا ، يفضلون عزلتهم وانكماشهم ، ليقضـوا أوقاتهم في تأمل وانماء الروح والعقل . غير أنهم يرون موكب الحياة أمامهم ، يحسـون بقوتها ودفعها ، ويشعرون بانجـذاب غريب نحـوها . وتظل أحاسيسهم تتأرجح مابين الجذب والتنافر ، الى أن تزج الحياة بنفسها داخل أرواحهم في شكل امرأة أو أي مظهر دنيوي آخر . ولا يسعهم سوى أن يلقوا بأنفسهم في أحضان هذه الدنيا لتكون نهايتهم ، فهي ليست دنياهم ؟

وقد أوضح « توماس مان » الطبيعة الفنية في قصصه القصيرة السبع بصورة متناثرة ، حتى جمعها في عام ١٩٠١ في روايته «**عائلة بدنبروكس**» حيث يصـور لنا « مان » تاريخ أسرة برجوازية تتناقل ثروتها وتراثها من جد لأب لابن . وتأخذ تقاليدها وتراثها في الذبول شـيئا فشيئا حتى يئول مصير الأسرة الى هذا الابن ذي النزعة الفنية. غير أنه لا يحتمل قوة الحياة وسطوتها ، ولا سمو روحـه وعذابها ، ويفشل في التوفيق بينهما ليسقط ويسقط معه تاريخ الأسرة كلها . **وكل مانخـرج به من قصص « مـان » الأولى هذه هو انحلال الفنان وتدهوره . فهو انسان لا جدوى منه ، انسان لا يصلح للدنيا والحياة الطبيعية .**

ولا يمكننا في هذا الحيز البسيط أن نتناول كل شخصيات مان ، بل سنكتفي بثلاثة أعمال له تصور كل منها حقبة فكرية في حياته وفنه .

عذاب ... ولكن

عندما ينسلخ الفنان من طبقته ولا يجد ماينتمي اليه ، عندما يحيا حياته البوهيمية وهو على ادراك تام ببذرة النقاء والطهارة التي تكمن فيه ، عندما يساوره الشك في قيمة فنه ويعي أن « الرجال المهذبين يهللون للعمل الفني ويعتبرونه «موهبة» ، ويستنتجون وهم غارقون في براءتهم وسذاجتهم أن النتائج السامية الباهرة لابد وأن تخفي وراءها أسبابا ودوافع باهرة سامية ، غير أنهم لايصدقون أن هذه الموهبة التي يتغنون بها ليست سوى أمرا مشكوكا فيه ، أمر معـذب ، موهبة تستند على دعامة ممزقة دنسـة » ، عندما يخـالج الفنان احساسا بالضعف والانحطاط ، عندما يقع الفنان فريسة للتطاحن وهو لايزال محتفظا بعقله الواعي وروحه الشفافة ، عندما تحيط كل هذه العوامل بفنـان ما وهو يصر على التماسك والصـمود ، يصيبه ما قد نطلق عليه « **التوتر الخلاق** » توتر نجم عن نجاحه في الجمع بين النقيضين وان كان على حساب روحه وعذابه ، توتر يصبح منهلا لخلقه وابداعه . هـذا ماكان عليه « تونيو كريجـر » وماقاله « تونيو كريجر » . وان كان « توماس مان » قد تناول أبطال قصصه الأوائل بنوع من البرود والسخرية ، وبلا تعاطف أو ميل ، الا أنه قد كتب « تونيو كريجر » ، قصته القصيرة ، عام ١٩٠٣ ليعيش فيها بكل كيانه وشبابه ، اذ كان في الثامنة والعشرين . **لقد بث « مان » في هذه**

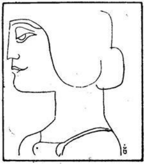


ف . نيتشه



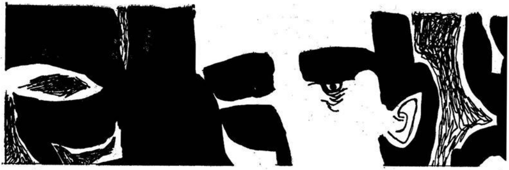
الشخصية صفاته الخاصة واحاسيسه الذاتية ، ولذا كانت احب الشخصيات لروحه ، بل ويعد « تونيو كريجر » اروع صـورة واقوى تركيب صورة « توماس مان » لفنان اصيل متماسك •

نلتقى « بتونيو كريجـــر » وهو تلميـذ فى المدرســـه ، ينتمى الى عائلة برجوازية تشتغل بالتجارة ، أبوه رجل ألمانى متحفظ يتمتع بسمعه ذائعة فى المدينة ، أما أمه ، فهى ايطالية تخفى بين جوانبها جنون الجنوب وحميته • ويقع « تونيو » ، فى عشق زميله « هانز » فهـــذا الصديق يتمتع بما لا يتمتع به • تونيو ، هذا الصديق محمر الوجنتين ، تسرى فه بدحه الحيوية والنشاط ، ذو جســد رائع التنسيق بصدره العريض وســاقيه المستويتين الصلبتين • **لقد كان هانز تجسيما رائعا للانسان الطبيعى ، انسان الدنيا والحياة •**
أما « تونيو » فقد كان مصفرا الوجه ، نحيـــل الجسم ، لا تقوى ساقاه على حمله • غير أنه كان يحوى الكثير من صفات أمه الفنية ، فهو يقرض الشعر ويعزف الموسيقى ، ويزاول قراءة «شيلر»، بينما كان «هانز» يفضل ركوب الخيل والترويض وفى الرقص كان « هانز » رشيقا متماسكا ، بينما كان « تونيو » يتعثر ويرتبك • غير أن « تونيو » أحب « هانز » ، أحبه لما فيه من صلابة وحيوية ، وأحس بالخجل والانحطاط كلمـا قارن نفســه بصديقه ، وذاقت روحه العذاب من هذا العشق • ولكن « تونيـــو » كان ينــظر الى « هــــانز » من عليـائه ، « فهـــانز » لا يســتطيع قرض الشعر ، لا يستطيع عزف الموسيقى ، لا يقوى



على قراءة « شيلر » أو ادراك تلك الأمور الانسانية التى شغل « تونيو » عقله بها • وهكذا تصبح أحاسيسه تجاه صديقه مزيجا غريبا متناقضا : **حب واعجـاب واحتقار للذات ، يقـابله سمو وكبرياء وتبجيل للذات** • وتمضى السنين ، ويبلغ « تونيو » السادسة عشرة ليقع فى عشق عذراء جميلة تدعى « انجبـــورج » • وتنتقل نفس الأحاسيس المتعارضة التى أحسها تجاه « هانز » لتصبح هى أحاسيسه تجاه « انجبورج » •

ثم تنحل عائلة « تونيو » ، اذ يموت أبوه ، وتهرب أمه مع ضابط شاب • فيترك « تونيو » بلدته ويرحل الى « ميونخ » حيث يسلك طريق الفن ويصبح شـاعرا مرموقا ، حيث يصـبح حسب تعبيره ، « **انسانا قد وصمته اللعنة** » • ويطلق «تونيو» لنفسه العنان لينغمس فى اللذات ويصادق الفنانين ويشاركهم حياتهم البوهيمية • غير أنه يعانى من ضعف الفن وخداعه ، يعانى من خيبة رجائه فى الفن ومن احتقاره لمظاهر الحياة وبعد مرور عدة سنوات يشترك « تونيو » فى نقاش مع « ليزافستا » صديقته الرسامة ، نقاش محوره الفن والفنانين ، ويشحن « توماس مان » هذا النقاش بتحليل بديع للفنـــان • « فتونيو كريجر » يتأنق فى ملبسه « **لأن كل فنان يحوى بداخله نفسا بوهيمية حيوانية ممزقة ، فلا أقل من ان يرتدى ملابس لائقة ويتصرف أمام الناس كمخلوق جدير بالاحترام** » • وان أراد الفنان أن يبدع فى خلقه ، فعليه أن يبتعد عن الناس ، أن يقف فى عليائه منعزلا عن الانسانية • فالفنان



ينتهى تماما عندما يزج بنفسه فى الحياة ويعيش انسان بسيط لا تشغله مشكلات الوجود . ولكنه اذ يخشى ماقد ينجم عن ذلك من توتر او قلق ، « فالتوتر والفوران البارد الذى يجتاح جهاز الانسان العصبى ، ذلك الجهاز المختل ، ماهو الا المقومات التى تساعده على خلق العمل الفنى .. » وعلى الفنان ان يصبح لا انسانيا ، عليه أن يكون مافوق الانسانيه . فما موهبته فى روعة الأسلوب وجمال الشكل والتعبير سوى نتاج نظرته الباردة الموضوعية للانسانية . لكن لابد وأن تخلق كل هذه الظروف رد فعل فى نفس الفنان . فهو يدرك أن استحواذ الفن عليه يعد لعنة . وتبدأ هذه اللعنة عندما يفضل الانعزال عن الناس البسطاء العاديين ، الناس المهذبين العمليين . فهناك هوة تفصل بينه وبينهم ، هوة من حساسية ساخرة ، ومعرفة وتشكك ، هوة عدم التوافق . وتزداد هذه الهوة حتى يدرك الفنان أن **«العودة الى ركب الحياة والبشر أمر لا أمل فيه»** . ورغم كل ذلك ، ليس الفنان بالانسان الصادق ، فهو منافق أفاق ، فهو يخلق أعمالا يسودها التناسق والجمال ، وهو بذلك يخدع البشر ويخفى عنهم حقيقة الوجود المؤلمة ، يخفى عنهم غشم الدنيا وتشويشها . كما أن مجتمع الفنانين مجتمع شاذ غريب ، مجتمع لا أمل فيه ، يسوده المرض ويتحكم فيه التوتر ، مجتمع يخلق الفن الذى يبهر عيون الناس غير أنه يستند على دعامة قذرة ونفس تائهة ، انه مجتمع يهفو أصحابه أنفسهم الى التحرر منه . اذ يصرخ « تونيو » أثناء هذا النقاش قائلا : « **كم تكون سعادتى لو عثرت على صديق من بين البشر .. البشر العاديين .. ولكن كل من هم حولى ليسوا سوى شياطين ، منافقين ، وحوش كاسرة ، عروش قد أثقلتهـا المعـرفة الزائدة .. انهم أدباء وفنانون** » .

وهكذا تتبلور مشـكلة « تونيو كريجر » فى حساسيته الفنية وافتقاره الى التأقلم . فهو يتوق الى التحرر من عالم الفن الذى أغرق نفسه فيه ولا يقوى على هجرانه ، كما يهفو الى عالم ترائه وتقاليده الذى تكمن فيه ذكريات طفولته وصباه . انه يحس بالوجود والحياة ، غير أنه يحتقر البشر ويعلم ضعفهم . وينتهى نقاشه مع « ليزافستا » ، ثم يترك «ميونخ» الى بحر البلطيق لبعض الوقت . وهناك يرى صديقه القـديم « هانز » بقـامته المتناسـقة الشابة وحيويته الدنيـوية ، ومعـه « انجبورج » ، تلك التى عشقها « تونيو » فى صباه . لقد اقترن « هــانز » « بانجبورج » ، اقترنت الحياة بالحياة ، أما هو فلا مكان له ، وكل مايفعله هو أن يرقبهما من خلف لوح زجاجى . هما لا يعرفانه وهو يعرفهما ، هما الحياة التى لا تلقى له بالا ، وهو الفنان الى يرقبهما من وراء حاجز . ويكتب «تونيو» ا لى صديقته «ليزافستا» يقول عن نفسه : « **اننى برجوازى قد ضل طريقه الى الفن ، رجل بوهيمى يعذبه اشتياق كريه لأيام**

طفولته الصافية وتقاليد أسرته ، اننى فنان بضمير أسود » ٠

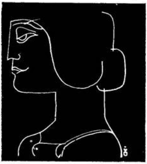
ان صلابة « تونيو كريجر » وقوة احتماله هى التى خلقت فيه مأساة الفنان ٠ فقد نجح فى أن يعيش بما فى داخله من صراع ، واحتمل ارتباطه بعالم الفن الشاذ ، عالم مريض شيطانى ، وتحمل اشتياقه للدنيا وبساطة القوم النزهاء العمليين ٠ لقد عاش « تونيو » فى توتر ، غير أنه توتر خلاق ، عاش فى عذاب ، غير أنه عذاب العاشق ٠

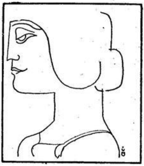
: ثم زلت قدمه ٠٠ يشارك « توماس مان » «ينتشه» رأيه القائل بأن الفنانين « **قوم حسيين يعيشون لحظتهم ، شواذ فى سلوكهم ٠٠٠ ودائما ما ينزوى فى نفوسهم ضعف أو انحطاط ما** » ٠ ان هذا الضعف هو ما يدفع الفنان الى الخلق ليلبس ضعفه ثوبا جميلا من الشكل والتعبير والاسلوب ، ولكن قد يسيطر عليه ضعفه هذا ويؤدى به الى الدمار ٠ وكان « جوستاف فون أشنباخ» بطل قصة «موت فى فنيسيا» (١٩١١) نموذجا لذلك لفنان التعس ، فهو الفنان الذى خدع نفسه ولعب به ضعفه ٠

« فون أشنباخ » ، كاتب روائى شهير جاوز الخمسين ، ماتت زوجته منذ زمن بعيد ، وعاش هو وحيدا مع فنه وقراءاته ليخلق الفن مستعينا بما ورثه عن أجداده العسكريين من جهد مضن لاخضاع الارادة والتحكم فى الذات ٠ وقد كتب عنه النقاد منذ فجر حياته الأدبية قائلين أن أدبه يكشف عن « **رجولة شابة ذكية ٠٠٠ فهى بزهو متواضع وأسنان ملتصقة ، تقف متكاملة بينما يخترق جسدها السيوف واتسهام** » ٠ لقد اتخذ « أشنباخ » من الفن وسيلة أخلاقية تهدف الى اخضاع النفس والتحكم فى الذات ٠ لذا فقد ألقى على عاتق نفسه مطالب متلاحقه سعيا وراء السمو بعاداته وسلوكه ، وسعيا وراء تنقية أسلوبه من كل شوائب الكلمة والفكر ٠ ولكن وراء هذه الوجهة الصلبة النظيفة وهذا التحكم فى الذات كان يكمن وجود مشكوك فيه ، وجود عاهر يتحين فرصته ٠

فقد كانت فلسفة « أشنباخ » الأخلاقية هى تبسيط الدنيا والروح الى أدنى الدرجات لتصبح ذات أخلاقيات مبسطة سهلة ٠ وهذا بالتالى يقوى فيه نزعته للشر ، وميله لما هو محرم ، لما هو مستحيل أخلاقيا ٠ كما كان « أشنباخ » يهتم فى فنه بالشكل اهتماما زائدا ، وهو اهتمام نراه « **وكأنه انشغال بامر يحوى بين طياته لا مبالاه أخلاقية ، بل نراه فى جوهره محاولة لاخضاع القيم الأخلاقية تحت صولجانه وزهوه** » ٠ وقد ظل هذا الجانب الاسود كافيا فى «أشنباخ» ٠ ولكن عندما لانت الوجهة المتكاملة نتيجة للجهد وطول الشوط ، بدأ هذا الجانب يعلن عن نفسه شيئا فشيئا ٠ اذ يجد « أشنباخ » نفسه مشتاقا اشتياقا غير عادى للتنقل والترحال ، وأخذ يفسر كل ما حوله تفسيرا رمزيا بعيدا كل البعد عن جوهره الحقيقى ٠ ويترك «أشنباخ» « ميونخ » ليرحل الى الجنوب الدافىء ، الى « فنيسيا » بلد الانطلاق والحياة ، الى نقيض ما عهدناه فى « أشنباخ » ويقول « نيتشه » ، « **وان كل سمو وابداع لا بد وأن ندفع له الثمن باهظا على هذه الأرض** » ٠ فما الذى دفعه أشنباخ ثمنا لهذا الماضى الحافل بالخلق والابداع ؟ ٠

تقع عين « أشنباخ » وهو فى فندقه على صبى رائع الحسن بديع التكوين ، صبى هو طفل الطبيعة الرائع الذى لم تشكله يد فنان بعد ، صبى تجسمت فيه براءة الطبيعة وجرمها لتصبح حساسية لا واعية ٠ وبخياله المريض وعقله المنهك ، يتخيل « أشنباخ » أنه قد عثر على ضالته المنشودة ٠ وأخذ يفلسف الطفل ليخرج منه رموزا تزيد من ارتباطه به ٠ وتساعد « فنيسيا » «أشنباخ» على التمادى فى أفكاره المريضة ، فهى مدينة ليست بمدينته ، تعج بجمهور لا يعرفه ، فلا ضرر اذن من الانطلاق والخروج عن ذلك الاطار القاسى الذى ظل حبيسا فيه طوال حياته ٠ كما ترتبط « فنيسيا » بأشنباخ ارتباطا رمزيا ، فهى مدينة تملؤها الحيوية والنشاط ، مدينة كل ما فيها نشط متحرك ٠ ويترك أشنباخ ذو الوجهة الفنية المتداعية نفسه ليغرق وسط صخب الحياة ، يترك نفسه العوبة لخيالة المريض وعقله المنهك ٠ لقد حل الانحلال والتدهور على أشنباخ ٠ فقد هربت منه روح الفنان لتكشف عما كانت تستره





من ضعف وتراخى . اذ أخذ أشنباخ يجرى وراء رغبته الجنونية ، ويتابع الصبى أينما ذهب حتى خيل اليه أن الصبى يبادله النظرات . فيذهب الاديب العجوز الى أبعاد بعيدة ، يذهب « ليصبغ » شعره الأشيب ويخفى تجاعيد وجهه وراء جبل من المساحيق محاولا خداع الطفل واجتذابه .

ولكن الفنان يصرخ صرخته الاخيرة فيه ، ويطالبه بالرجوع الى عزلته وموضوعيته ، يطالبه بترك « فنيسيا » . وبالفعل يستعد أشنباخ للرحيل ،غير أن أمتعتهتشحن الى وجهة خاطئة، وهى حادثة لاأهمية لها فى حد ذاتها . غير أن أشنباخ بخياله المريض يرى فيها رمزا . فالاقدار تحول دون تركه « لفينسيا » . ان مصيره قد ارتبط بتلك البلدة وهذا الصبى . ويعود أشنباخ فنيسيا ليتابع الصبى من جديد ويرقب حركاته ولكن تنشب الكوليرا اظافرها فى المدينة الراقصة ويتفشى فيها الوباء ، ولا أحد يدرى . فقد عملت السلطات جاهدة على كتمان الامر حتى لا يهرب المصطافون . غير ان أشنباخ يشتم رائحة الموت حوله ، ويدرك حقيقة الامر . وربما كان ذلك هو الانذار الاخير له ، وقد نتوقع منه أن يسارع بالرحيل غير انه يشعر بانجذاب بالغ نحو بذور المرض والفناء ، وبخياله المريض يشعر أن بينه وبين المدينة سر مشترك . فهو يعرف سرها ، يعرف وباءها ، وهى تعرف سره ، تعرف حبه . ويظل أشنباخ يلعب بتلك الاوهام السوداء والافكار المريضة حتى يأتى اليوم الذى يترك فيه الصبى « فنيسيا » ويرحل عنها . ويجلس أشنباخ على شاطىء البحر يرقبه للمرة الاخيرة وهو يودع أصدقاءه . وعندما يغادر الصبى المكان يسلم أشنباخ الروح وتعلن الصحف نبأ وفاة أديب قدير بكل تبجيل واحترام .

ان « فون أشنباخ » هو الفنان الذى اتخذ من الفن وسيلة أخلاقية ، الذى أمسك روحه ونفسه بقبضة من حديد ، حتى خارت قواه وانهك عقله وانهارت الوجهة المتناسقه لتكشف عن أغوار دنسه . لقد كان « أشنباخ » هو الناطق بلسان كل هؤلاء المفكرين الذين يعملون جاهدين بعقول منهكة تعبة ، الذين لا يقفون فوران طاقتهم ، بل ويسيئون استغلالها بخيال مريض وعقل أنهكه النظام القاسى . **اننا نرى « أشنباخ » فى بداية القصة نموذجا حيا للعقل الالمانى المنظم والمتحكم فى ذاته غير اننا مراه فى آخرها وقد افلت الزمام من يده ، نراه وقد زلت قدمه ولعب به خياله المريض ورمزياته المزيفة ، فدمه نفسه .**

الوعى المتقد .. وبذور الفناء :

كان « تونيو كريجر » هو الفنان الذى جمع بين النقيضين ليصيبه التوتر الخلاق « وأشنباخ » هو الفنان الذى سمح لخيال المريض أن يتحكم فى طاقته الفنية ، ولكن ماذا ان كان الفنان يتمتع بعقل متقد لا يخدع أو ينهك ؟ ماذا آن اكتشف أن الهامه وابداعه يتجلى فى الامتزاج ببذور فنائه ؟ وماذا ان اقترن بهذه البذور وهو فى كامل وعيه وبمحض ارادته ؟

ماذا ان اسلم نفسه لقوى الظلام والدمار سعيا وراء الابداع والخلق ؟ لا شك أن سيصبح « فاوست » ، وهذ ما كان عليه « الدكتور فاوست » ، الرواية الاخيرة التى كتبها توماس مان عام ١٩٤٧ . **وتعد هذه الرواية بمثابة الكلمة الاخيرة التى يقولها « مان » عن الفنان بعد ماض مضن حافل بالتجارب والصعاب كلمته الاخيرة التى جسمها فى مصير بطل القصة « أدريان لفركين » المؤلف الموسيقى .**

ويصعب علينا تقييم رواية «الدكتورفاوست» من غير أن نفهم التيارات الفكرية التى سيطرت على « توماس مان » فى ذلك الوقت . فهناك عاملان كان لهما أكبر الاثر فى تشكيل هذه القصة اذ كتبها مان عندما كان رجلا مسنا ، يعيش فى أرض ليست بوطنه ، انسان حرمه النازيون من جنسيته . أما العامل الثانى فهو تأثر توماس مان « باتجاهات فكرية معينة . اذ يقال أنه قد تأثر أكبر الاثر بأربع شخصيات المانية عظام : جوته ، وشوبنهور » ، « وفاجنر ، ونيتشه » ولكنه ، كما لاحظنا ، كان نيتشه النصيب الاكبر فان كان جوته بالنسبة له هو الفنان البرجوازى ،وشوبنهور هو تعاسة الانسان واستسلامه ،وفاجنر هو القومية ، فقد كان نيتشه ، حسب تعريف مان « **أعظم واقدر رجل كان فى امكانه أن يفهم طبيعة التدهور والانحلال** » ، رجل حاول أن يخفى هذا الانحلال ويداوى ضعف الفن بما كرس له نفسه ـ بفكر متقد وروح تواقة ، رجل قال عن حياته أنها « **احراق واحتراق** » . ويقول « توماس مان » فى مقال له عن « نيتشه » **ان وجود « نيتشه » « قد اثار فيه احساس بالشفقة المساوية على هذه الروح التى حملت اعباء فوق طاقتها ، هذه الروح التى دقت ابواب معرفة بعيدة عن مقدور البشر ، هذه الروح التى تصدعت وانهارت بحملها ، مثلما انهار هاملت** » . ان بطولة نيتشه هى بطولة الفنان ، فللفنان بطولة من نوع خاص قد نسميها « **بطولة الضعف** » . فهو بحساسيته يدرك ما فيه وما فى الانسانية من ضعف ، ولايسعه كفنان سوى أن يتستر على هذه الآفة بالتصارع مع التزامات ليس فى مقدور قدراته الطبيعية أن توفى بها ، فينال منه التمزق والانهيار . وقد ظل « مان » أثناء كتابته لقصة « الدكتور فاوست » يتحدث عن «نيتشه» وعما تثيره حياته من اشفاق ، فقد حمل نيتشه آفة الانسانية على كتفه حتى انتهى به الحال أن يوقع كتاباته الاخيرة بكلمة « المصلوب » .

وهناك جملة قالها « نيتشه » فى كتابه «هذا هو الانسان » ، ورددها « مان » فى مؤلفه « دراسات جديدة » ، (١٩٤٨) تقول : **هل لدى أحد فى الوقت الحاضر ، فى نهاية القرن التاسع عشر ، أدنى فكرة عما اسماه شعراء العصور « الصلبة » بالالهام ؟ »** هذا هو التساؤل الذى واجهه « أدريان لفركين » فى رواية « دكتور فاوست » والذى وجد جوابه فى «الشيطان» . ويفسر ماكتبه « توماس مان » عن « نيتشه » فى كتابه « دراسات جديدة » دور « أدريان لفركين » وشخصيته فى الرواية ، اذ يقول : « يصف لنا نيتشه كيف كان يدخل لحظات من التالق ،من النشوة والسمو ، لحظات يتخللها همس سماوى واحساس مقدس بالقدرة والجبروت . وقد أحس نيتشه بها كشىء يدفعه الى الوراء ، يرجعه الى البدائية، أحس بها كقوة شيطانية عكسية تكشف عن مواقف انسانية غريبة علينا ، فهى مواقف اقوى واقرب للآلهة ، غير آنها بعيدة عن متناول الامكانيات الجسمانية لادراك عصرنا الضعيف ... ثم يستطرد «نيتشه» ليصف حلول مرحلة مدمرة من حساسية جارفة تنبىء بانهيار مشلول .

وعلى هذه الشكلية كانت حياة « أدريان لفركين» ، المؤلف الموسيقى الموهوب، كما يسردها لنا صديقه « تز يتبلوم » فى رواية « دكتور فاوست » . وقو ولد « أدريان » عام ١٨٨٥ ، وفقد عقله عام ١٩٣٠ وتوفى عام ١٩٤٠ . وبعد ثلاث سنوات يبدأ صديقه بسرد قصة حياته لينتهى منها عام ١٩٤٥ عندما انهارت النازية وانهزم هتلر .

نشأ « لفركين » وسط عائلة برجوازية متحفظة ، وأبوه رجل متدين يزاول قراءة الكتاب المقدس ، وتشغل عقله القيم الروحانية . وقد أدت به نزعته الدينية هذه الى الايمان بالسحر

فى اهتمامه بالحشرات الغامضة الساحرة ونباتات البحر الغريبة . فقد كانت « **حشرات تعيش** والغموض وانجذابه نحوه ، وتبلور هذا الايمان **بجمالها الاخاذ حياة كلها خداع ورذيلة ، بل وكانت حشرات يعتبرها القوم أرواحا شريرة تحمل الموت والدمار** » . وينتقل هذا الاحساس من الأب للابن ، ليدرك « لفركين » أن الجمال يقترن بالشر والرذيلة . غير أن « لفركين » بتكوينه العقلى والروحى لا يرضى بحدود العقل البشرى ونطاق التراث . بل وكانت تتملكه نوبه من السخرية والتهكم على أقدس المقدسات ، ومثل هذا التصرف لا يتأتى الا بمساعدة الشيطان فالشيطان وحده هو من يسمح له بمزاولة هذا الاحساس . ويزداد تأمل «لفركين» فى عالم حشرات أبيه ليكتشف فيه ارتباطات غريبة : **السم يرتبط بالجمال ، والسحر يقترن بالسم ، والجمال يرتبط بالشر والرذيلة . وكان** « لفركين » يحس بطاقته الشيطانية وقوة اندفاعها لتبلور فى سحريته وتهكمه . فيقرر أن يكبح جماح نفسه بدراسة علم اللاهوت . غير أن اللاهوت يأتيه بشىء مضاد . اذ أن علم اللاهوت لابد وأن يؤدى الى علم الشيطانية . فيزداد فوران طاقة لفركين الشيطانية ، ويترك اللاهوت وينتقل الى « ليبزج » ليدرس الموسيقى وتنكشف عبقرية « لفركين » لأستاذه وزملائه ، غير أنه يقف مكتوف الايدى ولا يؤلف الموسيقى. ويعلق أستاذه قائلا « ان زهوه وكبرياءه يمنعانه من كتابة موسيقى تقليدية على نمط المقاييس القديمة » . وكان هدف « لفركين » نفسه هو أن يخرج موسيقى « **مضادة لفاجنر على طول الخط** » ، موسيقى خالية من « **الدفء الحيوانى والبلاهة الرومانسية** » لقد كان « لفركين » يبحث عن موسيقى يمزجها ويخرجها منعزلة عن أحاسيسه ، موسيقى خالية من مشاعره ، وهو بالتالى يلعب العوبه « **الموضوعية الزائدة** » تجاه كل مايحرك الانسانية من قوى . ويؤدى به احساسه بالفن على هذه الصورة الى كفره به ، فلقد أصبح الفن كما يعرفه الناس « اكذوبة » ، أصبح « محالا روحيا » ، فهو معارض ومناقض للحقيقة . ولكن كيف ينفذ « لفركين » فكرته عن فن جديد ؟ عليه أن يسمو بالفن ، ويصل به الى أبعد مراحل المحدود والمختزل ، عليه أن يختزله ليجعله مثل الفكرة التى تطرء على العقل البشرى . فهى محدودة لا تستغرق جزءا من الدقيقة ، غير أن بها وحولها ارتباطات ومظاهر معقدة .

والعمل الوسيقى الجديد بالاعجاب فى رأيه هو ذلك الذى يبلغ اقصى مراحل « الاختزال » ليصبح « لحظة موسيقية » مركزة متكاملة تكاملا ذاتيا . لذا يهتم « لفركين » بتحويل الكلمات الى موسيقى ، وهو بذلك يفصح عن تشككه فى الفن ومصيرهووضعه التاريخى، وتشككهفى ذاتية الفن وهدفه . لقد كان « لفركين » يحاول أن يجعل التأليف الموسيقى « رياضيا » باردا ، ليصبح تركيبا مجردا معقدا .

ولكن كيف تحقق مثل هذه العقلية الواعية البركانية بغيتها ؟ لابد وأن يساعدها الشيطان . اذ يمر « لفركين » وهو فى « ليبزج » بتجربة قاسية . فقد قام بزيارة امرأة عاهرة فى بيت للدعارة ، فينتابه الخوف والفزع ويهرب مشمئزا **وهى حادثة استقاها « توماس مان » من حياة « نيتشه »** . غير أن « لفركين » يعود بعد ذلك الى تلك العاهرة ،يعود اليها لتلتهم روحه عدوى ذلك المرض الذى يلهب الهامه ويزيد من حدة وحيه . لقد قرر « لفركين » أن يقترن اقترانا واعيا ببذور الفناء والشر ، منفذا فكرته عن عالم الحشرات الجميل الشرير . فهذه البذور هى التى ستزيد من قدرته على الخلق والابداع ، **ولامفر من معرفة الشر والاقتران به حتى تخلق الجمال** . ويفسر صديقه عودته الى القاهرة بوصفه « توقانه الجارف الخفى الى احتضان النوازع الشيطانية الملهمة » .

ثم نصل الى نواة القصة ليلتقى « لفركين » بالشيطان ، وكان الوسيط هو تلك المرأة العاهرة ولا يفسر لنا الراوية ان كان « لفركين » قد

التقى بالشيطان فعلا ، أم هو قد تخيل ذلك وهـذا الاخير أسـوأ حالا • ويعقـد « لفركين » اتفاقية مع الشيطان فحواها أن يسـاعده الشيطان للوصول الى أبعد أبعاد المعرفة ويحقق أمله في الفن طوال أربعة وعشرين عاما ، وعلى لفركين ألا يدع نفسه للاحاسيس الانسانية وألا يحب ، وعليه أن يسلم نفسه للشيطان في آخر المدة المقررة . ويوعده الشيطان قائلا : **« سوف انطلق بك وراء أبعاد حقبتك الحضارية هذه ..**

سوف أرجعك بكل جراة وجسارة الى البربرية ذات الحدود ، فهى انسانية، برجوازية وهمجية منطلقة » • ويبدأ « لفركين » في تأليف أعمال موسيقية خارقة يسردها « توماس مان » بدرايته الموسيقية الواسـعة في صفحات عديدة مليئة بالنوت والاوزان . وكانت كل أعماله تجمع بين النوازع الشيطانية المنطلقة والموضوعية الباردة النظامية • ويظـل « لفركين » يعيش حيـاة « القديسين » منعزلا عن البشر ، متفرغا للجمع بين الهمجية الانسانية والبرود الرياضى حتى يصل الى القمة في آخر أعماله **« نواح الدكتور فاوست »** • **وهو عمـل جنونى وارتبط فيـه الوزن الموسيقى الحديث بالهمجية البدائية .. ليـكشف النقاب عن نواح غريب يتأرجح بين العـالمين ، نواح ابن الجحيـم فلوسـت ، أعنف وافظع نواح أتت به الآلهة أو البشر »** •

وهكذا انقضت الاربعة والعشرون عاما، ويفقد « لفركين » عقله الذى ذهب به الشـيطان ، ويتركه معتل الصحة متدهور الكيان ليموت بعد عشرة أعوام ميته « القديسين والشهداء » .

ان « لفركين » يرمز الى الفنان الذى تشكك في الفن ، الفنان الذى يسرى بداخله فوران طاقة شيطانية ، ويحاول أن يخلق مالا يقوى غيره على خلقه . فيطلب مساعدة قوى الظلام والشر ، يتحد راضيا مرضيا وبعقليه واعيه مع بذور الدمار والخراب • فهى البذور التى تنمى قدرته وتلهب الهامة ، غير أنها تعمل على تآكل تلك القدرة بسرعة مذهلة لتترك صاحبها منهارا• انه

معرض جديد لبيكاسو

يقام هـذا المعرض في فرنسا في قصرها الكبير بعد تجديده ..

وسوف يفتتح في نهاية هذا الشهر ليعرض أعمال الفنان العبقرى بيكاسو يعرض أعماله الفنيـة المتنـوعة التى تؤكد أن كل فن عظيم لا يقول أبدا كلمته الأخيرة •

أقيم أول معـرض شامل لأعمـال بيكاسو سنة ١٩٤٦ بنيويورك وكان اسمه «خمس سنوات من فن بيكاسو» ، ثم أقيم المعرض الثانى سنة ١٩٥٣ بميلانو وروما في ايطاليا وكان يضـم ألف قطعة من انتاج الفنان الكبير • وفى سنة ١٩٥٥ أقيم معرضه الثالث بصالة الفنون التشكيلية بباريس • أما في سنة ١٩٦١ فقد احتفلت نيويورك بعيد ميلاد بيكاسو الثمانين وأقامت له معرضا شاملا مرة أخرى • وفى العام الماضى أقيم المعرض الشامل رقم (٥) بقاعة « التيت جاليرى » بلندن •

وفى هذا العام يبلغ بيكاسو عامه ال (٨٥) ، ولكنه لا يزال يعمـل بروح الشباب .. وقد قرر في معرضه الشامل رقم ٦ أن يعرض لأول مـرة اللوحات التى لم يقبل أن يبيعها والتى أوصى بوضعها في متحفه الخاص بوجان والذى لم يفتتح بالطبع بعد .. هذه اللوحات طبعهـا دوجلاس دونكان في كتاب فاخر .. وسوف يحتوى المعرض الجديد أيضا على التماثيل التى نحتها في عامى ٣٠ ـ ٣١ عندما كان يسكن مقاطعة بواجلو •

الانسـان الذى دفعه البحث عن الفن الى التصارع مع التزامات ليس فى مقدور قدراته الطبيعيه ان توفى بها ، فينال منه التمزق والانهيار .

ولكن لايصح أن نمر على رواية «مان» الدكتور « فاوست » هذه من غير أن تقول كلمة عن جدتها الاولى « الدكتور فاوست » التى كتبها جوته . فالدكتور فارست » عند كليهما بطل لا يرضى بما وصل اليه من معرفة ، درس اللاهت ولم يخرج منه راضيا ، التقى بالشيطان ليعقد معه معاهدة. غير أن « فاوست » جوته « كان عليه أن يسلم نفسه للشـيطان عندما يختفى منه الاحساس بالبغض وعدم الرضا ، أما « فاوست » « مان » فقد ضحى بكل وجوده وكيانه نظير أربعة وعشرين عاما من الالهام الشيطانى والعمل الخلاق المركز . كما أن « فاوست » جوته « قد أنقذه الحب ، بينما حرم « لفركين » من الاحاسيس البشرية ،وكانت تجربته النسائية الوحيدة مع امرأة هى وسيطة للشيطان **لقد كان على جوته أن ينقذ فاوست لانه يرمز للانسانية اما « لفركين » فلا يرمز لشىء ، وأبعد ما يمكن أن يرمز له هو الشعب الالمانى الذى سلم نفسه للنازية وكان مصيره الدمار .**

وقد اكتفينا فى هذا المجال بتناول ثلاثة نماذج من فنانى مان ! أحدها **شاعر** ، والثانى **روائى**، والاخير **موسيقى** . ولكن تعج روايات «توماس مان » بالكثير من الفنانين من أمثال « شبينل » فى قصة « تريسـتان » و « فلكس كريل » و « كاستروب » فى جبل السحر وغيرهم . لقد شغل « مان » عقله وطاقته ليبحث عن مخرج للفنان المعاصر ،وأظهر ما قد يقع فيه الفنان من شباك قد تؤدى الى نضوبه وانهياره . وفنان كهذا يستحق أن ينال قدرا من الاهتمام لندرك كيف خلق ماخلقه ، لنرى احساس الفنان بزميله الفنان الذى يدفع حياته ووجوده ثمنا لنبله، لنحس عذاب الفنان المعاصر ومايعانيه بحثا عن فن متماسك وسط عصر حضارى مضطرب.

فاروق فريد



بيكاسو على باب معرضه الجديد

وليم جولدنج

والرواية الرمزية الجديدة



رمسيس عوض

● ان محنة الانسان وسر بلائه هو انه قد تجرا ونسب الى نفسه صفة الربوبية ، كما كما انه قد ابتعد عن طبيعته ونأى عن ذاته ، ويرى « جولدنج » ان واجب الانسان يحتم عليه مجابهة الفوضى المستشرية في الوجود دون خوف او وجل ، ودون محاولة من جانبه لفرض نظام على فوضى هذا الوجود .

● ان وظيفة الروائى فى نظر جولدنج تتلخص فى انتزاع اللافتات المعلقة على الأشياء ، وفي عدم التسليم باى شيء على انه بديهى لا يحتاج الى دليل او برهان ، كما ان وظيفة الروائى تقتضى منه ايضا كشف النقاب عن الجوانب المظلمة التى لا تخضع لاحكام العقل أو المنطق في حياة الانسان .

من هو وليم جولدنج ؟

ولد « وليم جولدنج » فى « سانت كولمب مينود » « بكورنوال » عام ١٩١١ . وتلقى تعليمه بكلية « براسنوز » باكسفورد . وفى عام ١٩٤٠ التحق « جولدنج » بالبحرية البريطانية حيث خدم على ظهور السفن الطوافة والمدمرات وكاسحات الألغام، وعلى ظهر حاملة صواريخ عهدت اليه مهمة قيادتها والاشراف عليها عند نهاية الحرب . وشاهد « جولدنج » أوار الحرب والقتال مستمرا ضد الغواصات وسلاح الطيران . وبعد أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها عين وليم جولدنج مدرسا فى مدرسة « الأسقف وردزورث » فى « سالزبورى » وتنصرف هوايات « جولدنج » الى جانب اهتمامه بالكتابة الى ركوب القوارب ودراسة الأدب الاغريقى الذى يحرص على قراءته بنهم شديد . وفى موسم ١٩٦١ ـ ١٩٦٢ عين « جولدنج » أستاذا زائرا بكلية « هولنز » فى « فرجينيا » بالولايات المتحدة . وهو الآن زميل فى الأدب بالجمعية الملكية البريطانية .

كتب جولدنج قدرا كبيرا من الشعر الى جانب مسرحية نشرها عام ١٩٥٨ بعنوان « الفراشة النحاسية » واستطاع أن يلفت الأنظار اليه عندما نشر أولى رواياته ، ولعلها أعظمها على الاطلاق ، تحت عنوان « سيد الذباب » ١٩٥٤ ، نشر بعدها جولدنج روايتين هما : « الوارثون » ١٩٥٥ ١٩٥٥ و « نشار مارتن » ١٩٥٦ ،

أهم ما نلاحظه فى أدب « جولدنج » أنه يبحث فى العلاقة بين الانسان والكون ، كما أنه يبحث فى العلاقة بين الانسان والله . ولا يعنى « جولدنج » فى رواياته باستقصاء العلاقة الاجتماعية بين الانسان والانسان ، ومن ثم فانه يحق لنا أن نصف أدبه بأنه « غير اجتماعى » ولا شك أن اهتمام « جولدنج » فى رواياته بما يتجاوز العلاقات الاجتماعية هو الذى حدا بكثير من النقادكالبروفيسور «فردريك كارل» فى كتابه **المرشد فى الرواية الانجليزية المعاصرة** ، الى وصف هذا الادب بأنه أدب ميتافيزيقى .

مشكلة الشر فى الادب

يتميز أدب « وليم «جولدنج» بأنه أدب رمزى ، وفى نظر الروائى الناقد ، «بيتر جرين» ، أن رمزية جولدنج لاهوتية أساسا وفى رأى « وليم جولدنج » ان الانسان مسئول عن وجود الشر فى هذه الحياة والواقع ان الأهوال التى مر بها « جولدنج » أثناء الحرب العالمية الثانية قد جعلته يمعن الفكر ويطيل النظر فى مشكلة وجود الشر فى العالم وعندما اعترض أحد النقاد على ما ذهب اليه « جولدنج » من أن الانسان وحده صانع الشرور بقوله ان الخير فى صنع الانسان كذلك ، رد عليه « جولدنج » : « **يستطيع الخير**

أن يرعى أمر نفسه ، ولكن المشكلة هى وجود الشر • « ويتلخص موضوع روايات « جولدنج » الذى لا يتغير أبدا فى أن الشر كامن فى العقل البشرى ، مهمـا تخفى وراء اقنعة من البراءة الزائفة • ويشبه هـذا الشر الكامن فى عقل الانسان وحشـا متربصا ينتهز فرصته السانحة للانقضاض على فريسته •

وبالرغم من تصوير وليم جولدنج للانسان على أنه شرير بطبعه ، فانه لايفقد الرجاء فى امكانية خلاصة • وسبيل الانسـان الى الخلاص هو أن «يعرف نفسه بنفسه» ان محنةالانسان وسربلائه هو أنه قد تجرأ ونسب الى نفسه صفة الربوبية كما أنه قد ابتعد من طبيعته ونأى عن ذاته ويرى « جولدنج » أن واجب الانسان يحتم عليه مجابهة الفوضى المستشرية فى الوجود دون خوف أو وجل ودون محاولة من جانبه لفرض نظام على فوضى هذا الوجود • **ان وظيفةالروائى فى نظر«جولدنج» تتلخص فى انتزاع اللافتات المعلقة على الاشياء وفى عدم التسـليم باى شيء على أنه بديهى لا يحتاج الى دليل أو برهان كما أن وظيفة الروائى تقتضى منه أيضا كشف النقاب عن الجوانب المظلمة التى لا تخضع لأحكام العقل أو المنطق فى حياة الانسان** ويعتقد جولدنج أنالروائى اذا شاء أن يحذو حذو « اسكيلوس » وأن ينصرف الى تصوير مأساوية الحياة ، فانه يتعين عليه أن يغوص فى أعمـاق المأساة الانسانية ، وأن يصـل الى جذور المرض بدلا من أن يكتفى بتصوير عوارضـه • والذى لا شك فيـه أن انصراف « وليم جولدنج » الى تصوير ضياع البراءة الانسانية يذكرنا بقصـة سقوط الانسان عندما أكل من شجرة المعرفة فى الانجيل •

يتناول الناقد « جون بيتر » روايات جولدنج باعتبار أنهـا حكايات تتضمن دروسا وعبرا • والفرق بين الخرافة أو الحـكاية الدرسية وبين الرواية فى نظره هو **أن الأولى تبدأ بفكرة مجردة مسبقة يسعى الكاتب الى الباسهـا ثوب الحقيقة والواقع ، فى حين أن الثانية لا تبدأ باية فكرة مسبقة ولا تجسد أية دروس أو عبر ، كما أنها لا تتضمن أية نتائج فكرية** • ويقول «جونبيتر» ان العالم الادبى المعاصر يجنح الى خلق هذا النوع من الروايات التى تتضمن دروسا وعبرا • ويرد « جون بيتر » أسباب انتشـار هذا الضرب من الانشاء الروائىالى أن عصرنا قدأصبح «براجاتيا» حتى فى الأدب ، وأنه يريد من الادب أن يـكون تطبيقيا وليس نظريا• أضف الىذلك أن الرواية الدراسية تتفق مع ميول العصر الذى نعيش فيه بحكم جنوحهـا الى التعميم واعراضـها عن التخصـيص • ورغم أن جون بيتر • يعبر عن رضاه بوجهعام عن هذا اللون من الانشاء الروائى،

فوجيتا

مثلما فعل ما تيس فى فانس وكوكتو فى فيلرامش ، اراد الفنـان الكبير فوجيتا ان يزخرف بالنقوش احـدى كنائس رامز ، حيث تم « تعميـده » سـنة ١٩٥٩ .. ومنذ أيام قليلة افتتحت هذه الكنيسة ذات الـ (١٧ لوح من الزجاج) والتى غطت جميعها بالرسومات التى نفذها «شـارل مارك» وصممها الفنان فوجيتا الذى يرى وهو ينظر اليها قبل الافتتاح •



فانه يرى أنه يتورط بالضرورة فى خطأين : **أولهما أن الرواية الدراسية تعنى بتصوير القسمات الخارجية أكثر من عنايتها برسم الملامح الداخلية. وثانيهما أن مؤلفها كثيرا مايضيف الى متن الرواية ما يمكن تسميته بالمذكرات أو الملاحظات التوضيحية ·**

سيد الذباب

تتصف رواية « وليم جولدنج » · الأولى « **سيد الذباب** » ببساطة البناء فهى تروى لنا قصة مجموعة من التلاميذ ألقت بهم المقادير فى جزيرة استوائية معزولة ، يبدو أن السلطات البريطانية قد أمرت باجلائهم فى طائرة حتى تجنبهم الهلاك فى حرب ذرية ضروس هبت ريحها على الأراضى الانجليزية · وبذلك يجد الصبية أنفسهم فى هذه الجزيرة المهجورة وقد انفصمت كل صلة تربطهم بالعالم الخارجى ، كما انعدم كل اشراف من الكبار عليهم · وفى غيبة هذا الاشراف نرى أن التلاميذ يباشرون حياتهم المنعزلة بطريقة عاقلة فى بادىء الأمر ، كما انهم يتعاونون فيما بينهم لتدبير شئونهم · ولكن هذه الحياة الهنيئة السعيدة العقلانية لا تدوم ، فالخطر الداهم يتهددها لا من الخارج ، ولكن من دخيلة أنفسهم ويتدهور بهم الحال بالتدريج حتى يصبح الصبية فى نهاية الأمر فرقة من المجرمين الخارجين عن القانون وعن كافة القيم الحضارية · وما أن يزايل هؤلاء الصبية كل احساس بضبط النفس ، حتى نتبين فى تدهورهم الأليم زيف الطلاء الحضارى الذى يخفى وراءه ضراوة الهمجية وشراستها · فما أسهل أن يزول هذا الطلاء ليكشف النقاب عن

النفس الضارية التى تنطلق معربدة تدمر كل ما يعترض سبيلها من قيم ٠

قلنا ان صوت العقل يسود مجتمع التلاميذ الى حين ٠ وعندما يسود صوت العقل فى بادىء الأمر ، نرى التلاميذ يفرضـون على مجتمعهم الصغير مقاييس حضارية ، فهم ينتخبون فيما بينهم رئيسا لهم اسمه « دالف » يبلغ الثانية عشرة من عمره ويمتاز بحسن المنظر وقوة الحجة والقدرة على تدبر الأمور ، كما نراهم يعقدون اجتماعات لمناقشة مشاكلهم بطريقة ديموقراطية منظمة ٠ فهم يستخدمون محارة التقطوها من الماء كأداة للتنبيه على أفراد مجتمعهم واستدعائهم للاجتماع كلما عرض لهم فى أمور الحياة أمر جديد ٠ ولكن هذه العقلانية التى تحكم تصرفاتهم سرعان ما تذوب وتختفى لتحل محلها نزعات لا عقلانية مدمرة تحطم سائر المقاييس الحضارية التى ارتضاها مجتمعهم الصغير ٠ وعندما كان مبدأ النظام سائدا ، لم يكن من حق أى فرد فى هذا المجتمع الصغير أن يتكلم فى أى موضوع أو يخاطب بقية أفراد الجماعة عنه دون أن يكون ممسكا بهذه المحارة ، التى أصبحت رمزا للعقلانية والنظام ٠ وحين كان الصبية يدينون بالولاء للنظام ، نراهم يقسمون أنفسهم الى معسكرين : معسكر يتعهد بمهمة الصيد والقنص وامداد الجماعة بالطعام المكون من لحم الخنازير التى تكتظ بها الجزيرة ، ومعسكر آخر تتلخص مهمته فى اشعال النار والاحتفاظ بها مشتعلة ، فهى سبيلهم الوحيد الى النجاة ولفت أنظار العالم الخارجى الى ماهم فيه من محنة ٠ ويقول «فردريك كارل» معلقا على هذا التقسيم ان معسكر حفظة النار يمثل أهل الفكر ، فى حين أن معسكر الصيد والقنص يمثل أهل العمل ٠

ويتدهور هذا المجتمع الصغير ، وينفسخ تماسكه الاجتماعى ، ويصيب بناءه صدع عظيم عندما تزحف الجوانب اللاعقلية على حياته ٠ ويتحول هذا التفسخ الاجتماعى الى حرب عاتية بين فريق الصيد والقنص بزعامة (جاك) الذى تلتف حوله فرقة الأناشيد والألحان الكنسية التى نراها تسير خلفه فى صفين ، مؤتمرة بأمره ، واضعة نفسها



رهن اشارته ، وبين أهل الفكر والحجى بزعامة « رالف » يؤيده الغلامان « بيجى » الذى يتصف بالمنهج العملى فى التفكير ، و «سيمون» المتصوف ذو البصيرة القادرة على استجلاء ما يخفى من رؤى نورانية على أقرانه من الغلمان .

وتتطاير أول شرارة فى هذه الحرب الضارية عندما يسعى (جاك) الى تجاهل المقاييس الديموقراطية التى تنظم شئون الجماعة ، فهو يريد أن يتكلم دون أن يكون ممسكا بالمحارة التى لا يحق لانسان أن يبدأ الحديث فى اجتماعاتهم المنعقدة دونها . وهو ينصرف تماما عن الاحتفاظ بالنار مشتعلة الى اللهو والمرح والصيد والقنص. وعندما يذكره « رالف » زعيم الجماعة ، «وبيجى» الغلام المصاب بالربو بأن الاهتمام بالصيد والقنص لا ينبغى أن يلهيهم عن اشعال النار ، يستبد به الغضب ويذهب به كل مذهب ، ويزداد غضبه تأججا عند ما يصر « بيجى » على تذكيره بأنه يتكلم بطريقة غير قانونية دون اعتبار للمقاييس التى اصطلح عليها مجتمعهم الصغير ، فنراه يصب جام غضبه على الغلام « بيجى » الضعيف ويمسك بتلابيب غريمه وينزع نظارته، من فوق عينيه ليلقى بها على احدى الصخور فتتهشم احدى عينى النظارة ، ويتلمس الصبى المغلوب على أمره طريقه الى حيث تسقط نظارته، ويلتقطها وقد لاحت فى محياه ملامح ذلة مروعة وانكسار عظيم .

ثم يشتد أوار الحرب عندما يتطلع الصبية فى ظلمة الليل فى جزيرتهم المهجورة الموحشة الى قمة الجبل ، فيرون شبحا هائلا ضخما مخيفا يربض عليها ويبدو عليه أنه يتحرك أحيانا فيحرك فى قلوبهم الهلعة المخاوف المظلمة السوداء. حتى فريق القنص والصيد يرتاع لمنظره الرهيب فى ظلمة الليل البهيم . ويشير الصبية وقد انخلعت قلوبهم الى هذا الشبح الرابض باسم « الوحش » دون أن يدركوا أنه لا يعدو أن يكون جثة هامدة لرجل لقى مصرعه أثناء اشتباك دار رحاه على مبعدة بضعة أميال من الجزيرة لتلقى به الرياح على قمة الجبل فى جزيرتهم الموحشة .

وعبثا يحاول الغلامان العليلان « بيجى » المصاب بالربو ، و « سيمون » المصاب بالصرع ، أن يحطما أسطورة «الوحش» ، وأن يبددوا مخاوف أترابهما السوداء منه . وتذهب كل محاولاتهما لتطهير مجتمعهما الصغير من أوشاب الخزعبلات ، وأدران اللاعقل أدراج الرياح . ويراق دمهما الطهور على أيدى فرقة الأناشيد والألحان الكنسية التى لا ترتضى بغير الخزعبلات بديلا . وبذلك يصبح مصير الغلامين الأليم المفجع رمزا لمصير الوعى المستنير الذى يحترق حتى يضىء للآخرين السبيل ويرفض الصبية النور. ويفضلون عليه الظلام . وتخيم على الجزيرة كلها روح شر مستطير ، وتهب ريح عاتية من ظلمة قلب الانسان وظلمه لأخيه الانسان لتمس كل ما فى الجزيرة المقفرة فتشيع فيه برودة الموت وفى هلعهم من الوحش ، يقيم دعاة الظلام ، وعلى رأسهم « جاك » ، عارضة خشبية فى قلب الغابة يعلقون فى اعلاها رأس خنزير يتقدمون بها زلفى الى « الوحش » الرابض على قمة الجبل ويحيط الذباب برأس الخنزير المعلقة فى أعلى الخشبة ويتكاثر حتى يصم طنينه الآذان ، وينظر الصبية الى هذا الرأس فى رهبة وخوف وهلع عظيم ويطلقون عليها اسم « سيد الذباب » .

وفى وحدته المستنيرة الواعية ، يكتشف « سيمون » أن الشبح الرابض على قمة الجبل ليس سوى جثة هامدة لا حراك فيها . وعندما يحاول «سيمون» الضامر الهزيل المصاب بمرض الصرع أن يكشف النقاب عن «الوحش» ، ويبصر زملاءه بالحقيقة وينشر فيهم النور ، اذا بقوى الظلام تتجمع وتكشر عن أنيابها وتعمل أظافرها فى بدن الغلام نهشا وتمزيقا . ويحيط الصبية بالغلام «سيمون» وقد اسكرتهم نشوة الرغبة فى سفك الدماء ، ويصيحون فى وجه الذى جاءهم مبشرا بالنور : « **اقتلوا** » «**الوحش**» **اذبحوه** ». **اسفكوا دمه** ». وهكذا يضيع صوت الحق، ويتبدد النور وتنطفىء شعلة المعرفة والاستبصار ، ويصيب الاحباط والاخفاق كل ما حققه الانسان فى عالم الخير والحق والجمال ، وتشيع فى الوجود ظلمة تنخلع لها القلوب . ولم يكن هذا المصير المفجع مصير « سيمون » وحده . فـ « بيجى» يلقى

جتفه لأنه يرفض أن يشارك القطيع ايمانه بوجود « الوحش » على قمة الجبل • أكثر من هذا أن « رالف نفسه زعيم الجماعة يكاد أن يهلك وتفيض روحه فى هذه الردة الى الوحشية والهمجية ، لولا أن وصلت الى أرض الجزيرة فى الوقت المناسب احدى وحدات الأسطول يرأسها ضابط بحرى وعندما يرى الضابط البحرى ما أقدم عليه الصبية من أعمال بربرية ، ينهرهم ناصحا اياهم أن يتصرفوا بطريقة متمدنة لائقة • وينبغى ألا تفوتنا سخرية « وليم جولدنج » المريرة من نصيحة الكبار للصغار • فالكبار لا يقلون عن الصغار ضراوة وتوحشا ، بل انهم يفوقونهم ما فى ذلك ريب • وآية ذلك أنهم يقاتلون فى حرب ذرية أشد خطرا وأشمل دمارا مما يقوم به الصغار فى جزيرتهم المهجورة من أعمال بربرية • وفى خاتمة « **سيد الذباب** » نرى «رالف» وهو يبكى وينتحب على ضياع براءته • ويجتاز «رالف» محنة نفسية قاسية يوطن نفسه فيها على التأقلم حتى يستطيع مجابهة غلظة الحياة وقسوة الاحياء

ويخرج «رالف» من محنته المريرة وقد اكتسب حصانة تساعده على الخوض فى خضم الحياة •

معنى الرمز فى الرواية

يجدر بنا بعد أن فرغنا من عرض «**سيد الذباب**» أن نعرض لرأى الدكتورة كلير روز نفيلد ، العالمة النفسية ، فى هذه القصة ، فرأيها جدير بالتسجيل مافى ذلك شك ، وخاصة لأنها تنحو الى تفسير هذا العمل الفنى على أساس نفسى بحت وعلى أساس نظريات « فرويد » بالذات • فهى ترى أن « **سيد الذباب** » تجسيد واع من جانب « وليم جولدنج » لنظريات « فرويد » فى قالب أدبى • ونحن نعرف كيف ترد نظريات «فرويد» القسوة الكائنة بنفوس الكبار الى القسوة الكامنة فى نفوس الصغار • وما من شك فى أن هذا ما دعا الدكتورة « كلير روزنفيلد » الى اختيار عنوان « رجال أصغر نموا لمقالها • **فالفرق بين الكبار والصغار ليس فرقا فى النوع ولكنه فرق فى الدرجة كما نرى •**

وتحلل « كلير روزنفيلد » فكرة نشوء الطقوس الخاصة بالعبادات ، وتشرح لنا كيف أنها تطورت من نشاط قصد به التسلية والترفيه فى بادىء الأمر • فقد بدأت فكرة القنص والصيد عند الصبية فى الجزيرة الذى انغمسوا فى الاستمتاع به على أنها وسيلة للترويح عن النفس • **أى أن القنص والصيد لا يعدوان فى نشأتهما أن يكونا ألعابا ترفيهية فى بادىء الأمر • ولكن هذه الالعاب الترفيهية تطورت فيما بعد حتى أصبحت أساسا لتكوين مجتمع متطور** • وهكذا نرى أن قنص الخنازير فى الجزيرة الذى بدأ كمتعة فى حد ذاته قد تحول الى نوع من الطقوس العقائدية ، كما يتجلى هذا من نشوة القناصة وقد أحاطوا بسيمون بغية سفك دمه ، فهى نشوة لا تختلف فى شىء عن نشوة الذين يمارسون طقوس العبادات البدائية •

وتفسر الدكتورة « كلير روزنفيلد » احدى حوادث « **سيد الذباب** » تفسيرا يستحق من المشتغلين بالنقد العناية والاهتمام و « سيمون » الغلام المصاب بمرض الصرع يتصور فى مقابلة له منفردة مع رأس الخنزير « أو سيد الذباب » أنه قد دخل فى جوف هذه الرأس المعلقة فى قلب الغابة • وترى الدكتورة « كلير روزنفيلد » أنه يمكن تفسير هذه الحادثة على ثلاث مستويات **(١) المستوى الحرفى (٢) المستوى الرمزى (٣) المستوى النفسى** •• فعلى المستوى الحرفى ، نستطيع أن نرى فى صورة «سيمون» ، وقد ابتلعته رأس الخنزير ، هلوسة غلام رقيق حساس وهزيل على وشك أن يفقد وعيه فى احدى نوبات الصرع التى تنتابه ، وأن يلج منطقة اللاشعور

ويمكن تفسير هذه الحادثة من الناحية الرمزية بأنها ترمز الى ما يرمز اليه القصص العقائدى المعروف حيث نرى البطل يدخل فى جوف التنين ليخرج منه حاملا معه اكسير الحياة ليهب به البعث مجتمعا أصابه الموات • أما من الناحية النفسية فتمثل هذه الحادثة فكرة القضاء على « الأنا » ، كما تمثل رحلة الانسان الى دخيلة نفسه سعيا وراء معرفة النفس واستكشافها ، وعودة به الى أبدية اللاوعى • وبالاضافة الى هذا



ترى الدكتورة « كلير روزنفيلد » ان جثة الطيار على قمة الجبل ترمز الى رجوع الانسان الى اللاعقل الذى يتوفر فى الكبار والصغار على حد سواء •

وقصة « وليم جولدنج » « سيد الذباب » تتضمن هجوما شديدا على قيم المجتمع الفيكتورى القائمة على التفاؤل والرضا بالنفس • وكما أن «سيد الذباب» تنطوى على سخرية من قيم المجتمع الفيكتورى ، فان رواية « جولدنج » اللاحقة « الوارثون » تتضمن هجوما على الافكار التى سادت المجتمع الانجليزى فى أعقاب العصر الفيكتورى • وهى أفكار قائمة على الايمان بتقدمية العلم المتطور ، ارتبطت فى اذهان عامة الناس بالكاتب المعروف « ه•ج ويلز » • نظرا لشدة تحمسه لها •



ويلفت بعض النقاد (ومن بينهم أدوين مورجان) نظرنا الى التشابه الموجود بين « سيد الذباب » و « بنشار مارتن » وبين رواية ر.م. بالانتين المعروفة « جزيرة الموجان » التى ظهرت فى عام ١٨٥٨ ، أى منذ أكثر من قرن مضى . وتروى لنا جزيرة المرجان قصة شبيهة « بسيد الذباب » تقع حوادثها فى احدى الجزر المهجورة وفيها نرى جماعة من البريطانيين تهبط على أرض هذه الجزيرة لتجد فيها قوما من أكلة لحوم البشر البرابرة .

ويشمئز الرجل الابيض من هـذه البربرية فيضطلع بدوره الحضارى فى الأخذ بأيدى هؤلاء البربر المتوحشين حتى يرتفع بهم فى سلم الرقى والتقدم. ومن الواضح أن رواية «جزيرة المرجان» تجسد فكرة سيادة الرجل الأبيض كما أنه من الواضح أنها تنم عن روح القومية البريطانية التى تشعر بعلو شأنهـا وتفوقها فى ميدان التقدم الحضارى على غيرها من شعوب العالم المتبربرة المتوحشة .

وبالرغم مما بين الروايتـين من تشـابه ظاهرى ، فان هناك فرقا جوهـريا بين روايـة جـولدنج ، سـيد الذباب ، وبين رواية بالانتين ، جزيرة المرجان ، **و « جزيرة المرجان » تعبير عن تفاؤل المجتمع الفيكتورى ورضائه عن نفسـه ، فى حين أن « سيد الذباب » تسعى لتحطيم هذه القيم الفيكتورية** . ويتحدث أدوين مرجـان عن وجه الشبه القائم بين ، جزيرة المرجـان وبين بنشار مارتن ، فيقول ، ان توهم «بنشار مارتن» أنه تخلص من حذائه قبل غرقه ، ليكتشف فى نهاية القصة أنه مات وحذاؤه فى قدميه ، يذكرنا بما يحدث فى « جزيرة المرجان » عندما تتضح لنا أن القبطان قد اختنق فى الماء بدون أن يتمكن من نزع حذائه عن قدميه كما توهم .

والواقع أن بنشار مارتن تمثل أصدق تمثيل الاتجاه السائد فى الرواية الانجليزية المعاصرة من حيث أنها تصور ما اصطلح النقاد على تسميته به « **البطل المعاصر غير البطولى** » . وليست لغرابة التكنيك الروائى فيها أية أهمية (تذكر) اذا قورنت بما تمثله الرواية من اتجاه الى تصوير « **البطل غير البطولى** » الذى أصبح السمة العامة التى تتميز بها الرواية الانجليزية بعـد الحرب العالمية الثانية كما يكتبها « صامويل بيكيت » و « ايريس ميردوخ » والشباب الغاضب . واذا شئنا أن نفهم المقصود « بالبطل غير البطولى » ، فعلينا أن نستعرض شخصية « بنشار مارتن » (واسمه الحقيقى « كريسـتوفر مارتن ») لأن جوانب هذه الشخصية تلقى ضوءا على هذا النوع الجديد من الأبطال .

ان خطيئة « بنشار مارتن » فى نظر « وليم جولدنج » أنه وثق كل الثقة بذاته واسـتبعد تماما من فكره كل عون يجيئه من خارج نفسه ، وأنه آمن بذكائه وارادته وتعليمه وصحته الموفورة ايمانا مطلقا بغير حدود . فماذا كانت العاقبة ؟ **خانه الاعتماد التام على نفسه ، وخذلتـه ارادته وصحته ، وتخلى عنه ذكاؤه وتعليمه فى مواجهة الموت** ، ان « بنشار مارتن » تصور روح الانسان الفرد عندما تجد نفسها فى موقف يتعين عليها أن تختار بين الخلاص والهلاك . وخطيئة «بنشار» فى هذا الصدد أنه آثر الهلاك ورفض الخلاص ،

وأنه عاين الله فى محنته ولكن حماقته ونزقه شاءا له أن يسدل ستارا كثيفا على عينيه حتى لا يراه. **ولاشك أن سقوط هذا الرجل من الناحية الروحية يرجع الى أنه فضل أن يكون « بنشار » (ومعناها بالانجليزية) ، « الحرامى » ، ورفض أن يكون « كرستوفر » (المنتمى للمسيح)** ، وأنه أشاح وجهه فى صلف وعناد عن احتمالات الخلاص التى حاول اغراءه بها أحد اصدقائه .

وفى هذا الصدد يتهم النقاد « وليم جولدنج » بالتناقض ، فهو يصور نفسه على أنه مؤمن « بالمذهب الطبيعى » الذى يرفض الايمان بالأديان ، ولكنه يؤمن فى نفس الوقت بأن النظام الكائن فى الطبيعة يشير الى وجود الله ، فى حين أنه يستخدم فى كتاباته اللاهوت المسيحى والرموز المسيحية لخدمة أغراضه الفنية . وتفسير هذا التناقض — أن « جولدنج » يلتجأ الى اللاهوت المسيحى والرموز المسيحية حتى يتيح له ذلك المجال الذى يعبر فيه عن رؤياه الفنية بطريقة مألوفة يسهل على الناس استيعابها .

واذا كان المضمون الدينى فى أدب « وليم جولدنج » يتفاوت فى درجة وضوحه من رواية لأخرى ، فانه لا يمكن بحال من الاحوال ، أن يخفى علينا فى روايته الرابعة « **السقوط الحر** » فعنوان الرواية كما هو واضح مستمد من قصة « **سقوط الانسان** » الواردة فى الكتاب المقدس . ويتجلى من عنوان هذه الرواية موقف جولدنج من سقوط الانسان . ففى نظره أن الانسان يسقط فى الخطيئة وهو حر الارادة ، وأنه يفقد نعمة الله بمحض اختياره .

وتروى لنا « السقوط الحر » قصة رسام انجليزى شاب اسمه « سامى ماونت جوى » حيث نراه أثناء الحرب العالمية الثانية معتقلا فى احدى معسكرات الاعتقال النازية . وبطل هذه القصة يذكرنا « ببنشار مارتن » من حيث أنه بطل أبعد ما يكون عن البطولة ، فهو يتصف بالأنانية المنفرة الكريهة ، واذا كانت « بنشار مارتن » تعتمد فى سردها الروائى على التكنيك التجريبى المعروف فى الادب تكنيك « تيار الشعور » ، فان السقوط الحر ، تعتمد فى ذلك على شيء قريب منه ، هو تكنيك « الفلاش باك » الذى يشيع استخدامه فى السينما ، ويعتمد « الفلاش باك » على كشف النقاب عن الماضى عن طريق اهاجة الذكرى ، وعن طريق « الفلاش باك » يستعرض « سامى ماونت جوى » وهو فى المعتقل حياته قبل الاعتقال وبعده ، فندرك مقدار جبنه وأنانيته . ففى المعتقل نراه يستسلم بسهولة وفى جبن لارهاب أحد رجال « الجستابو » الذى يهدده بالتعذيب . ومما يزيد من جبن « سامى » أن رجل « الجستابو » لا يقدم على تعذيبه بالفعل حسب تهديده ووعيده له ، بل يكتفى بحبسه حبسا انفراديا فى زنزانة معتمة . فتخور قواه ويستسلم لتوه لضغط النازى عليه ويبوح بأسرار من شأنها أن تورط زملاءه المعتقلين . وفى ضعفه المتخاذل الجبان ، يتذكر « سامى ماونت جوى » حياته السابقة خارج المعتقل ويستعرض «سامى» حبه « لبياتريس » كما لو كان يستعرض شريطا سينمائيا ، فيتذكر خمسة موقفه منها . كانت « بياتريس » فتاة طاهرة تحبه حبا نقيا . وكان حبه لها أنانيا شهوانيا . وظل « سامى » يراود الفتاة عن نفسها فى الحاح واصرار حتى استطاع فى نهاية الامر أن يغتصبها على كره منها . ولم تقف أنانيته عند هذا الحد ، فقد هجرها بعد أن نال منها مأربه . ثم يكتشف « سامى » فى النهاية أن صدمة عصبية قد أصابت « بياتريس » بلوثة الامر الذى اقتضى انزالها فى احدى المستشفيات العقلية ، فيشعر بالندم على ما أقدمت يداها ، ويزور « سامى » ضحيته فيعترى الفتاة خوف

ونفور شديد ، وتشيح بوجهها عنه ، فى فزع ، وتبول على نفسها من فرط ذعرها ، فيخرج « سامى » من عندها أكثر ما يكون قنوطا ، وأشد ما يكون اشفاقا على ضحيته البريئة · وتشبه رواية « السقوط الحر » قصة « فاوست » المعروفة · و « سامى ماونت جوى » يشبه « فاوست » فى شهوانيته ، كما أنه يشبه فى قدرته فى نفس الوقت على استجلاء رؤى علوية تتسم بالسمو والقداسة · وتناقش رواية «السقوط الحر» نقطة لاهوتية بحتة · فعندما يدرك « سامى ماونت جوى » دناءته يلح عليه السؤال التالى : « متى يسقط الانسان ؟ وما هى النقطة التى اذا تجاوزها الانسان يصبح من الهالكين وتزول عنه نعمة الرب ؟ »

رمسيس عوض

كاترين مانسفيلد
فى مجلد واحد



يضم هذا المجلد خمس مجموعات قصصية هى : بنسيون ألمانى ، فتاة سعيدة ، جاردن بارتى ، عش الحمام ، ولعب عيال · ظهرت هذه المجموعات الخمس بين ١٩١١ و ١٩٢٤ أى بعد وفاتها بعام واحد ، اذ ماتت الكاتبة التى كثيرا ماشبهت بتشيكوف عبقرى القصة القصيرة ، ماتت سنة ١٩٢٣ ·

ولكن اذا كانت كاترين مانسفيلد قد شبهت بتشيكوف فذلك لا يلغى شخصيتها الفنية المتزودة ووجودها الأدبى المتميز ·· واذا كانت لم تتمكن من الخروج عن دائرة الأدب النسائى فى تناولها لقضايا المرأة فان التفاصيل الفنية التى عبرت عن الحياة اليومية العادية التى لا تعرف مواقفا حادة ولا أزمات عنيفة قد جعلتها ترتفع عن مستوى « الأدب النسائى » الى مستوى « الأدب الانسانى » ·

على عبد الرازق وحرية الفكر

دكتور عثمان أمين

● ان صرح التحرير الذى نشهده اليوم شامخا في شتى المجالات ، انما هو الثمرة الطبيعية لما بذله أولئك الرواد المناضلون من جهود عقلية واعية ، أن يكون موضوعها « التنوير » فمقصدها « التحرير » على أى حال .

● تلك دعوة تكشف عن شخصية ثورية وكفى ، هى شخصية على عبد الرازق ، نهض للدفاع عن الحرية الفكرية على اطلاقها ، وانطلق يحارب قوى الظلام والتضليل ، واختار بنفسه زمان المعركة ومكانها ، فكان كتابه « الاسلام وأصول الحكم » .

● اننا كلما أمعنا النظر فى الرسالة الجليلة التى اضطلع بها على عبد الرازق ، تبينا فيها مثلا ناطقا وشاهدا حيا على أن مضمون الحرية عند هذا الرائد ، هو أولا وقبل كل شيء مضمون اجتماعى « تقدمى » أصيل .



ان مؤرخ الحياة العقلية فى نهضتنا الحاضرة لا يستطيع أن يعرض للحديث عن المكانة القيادية المرموقة التى احتلها على عبد الرازق - فى نهاية الربع الأول من هذا القرن ، عن جداره ، دون أن يشير من قريب أو من بعيد الى الخلفية الفكرية الناصعة ، ذات الأبعاد الروحية الضافية ، تلك الخلفية التى كانت تموج بأفكار تقدمية صريحة حملهـــا رواد حركة التحـرير فى بلادنا ، ولم ينكصوا عن النضال فى سبيل تحقيقها .

ومهما يكن بين الفلاسفة والسياسيين المعاصرين من خلاف على مفهوم الحرية ومضمونهـا ، فالذى لاشك فيه **أن صرح التحرير الذى نشهده اليوم شامخا فى شتى المجالات انما هو الثمرة الطبيعية لما بذله أولئك الرواد المناضلون من جهود عقلية واعية ، ان يكن موضوعها « التنوير » فمقصدها « التحرير » على أى حال .**

■

ولا نزاع اليوم على أن أبرز شـخصية مصرية تتراءى لنـــا فى تلك الخلفية ، هى شـخصية الامام محمد عبده ، التى اتسمت بدفاعها الدائب عن قضية الحرية فى مضامينها الدينية والاخلاقية ، والاجتماعية والسياسية .

فليس يخفى اليوم على أحد فى العالم العربى الاسلامى أن الاستاذ الامام قد كان أول من دعا قومه الى « **التمييز بين ما للحكومة من حق الطاعة على الشـعب ، وما للشـعب من حق العدالة على الحكومة** » ، وأنه جهر بهـذه الدعوة الواعيـة « **والاستبداد فى عنفوانه ، والظـلم قابض على صولجانه ، ويد الظالم من حديد ، والناس عبيد له أى عبيد** » .

■

فى هذا القول الوجيز ، استطاع رائد الفكر الاسـلامى الحديث أن ينشىء دعوة الاصـلاح والتجديد ، التى أصبحت بعد منهـاجا ترسمت خطاه صفوة تلاميذه فى مجالات الاجتماع والسياسة

والدين والأدب ، نذكر منهم على سبيل المثـــال أسماء **قاسم أمين ولطفى السيد** فى الرعيل الثانى **وعلى عبد الرازق وطه حسين** فى الرعيل الثالث.

والذى يراجع تاريخ مصر السـياسى منذ أواخر القرن الماضى ، ويتصفح جملة أفكار الناس وطريقة الحكم السائدة فى البلاد ليعلم مبلغ ما كانوا يعانون من العنت والشقاء والضيق ، ومدى الشجاعة الفكرية التى اتصف بها أولئك القادة حين حملوا مشاعل الحرية على الطريق ، ونادوا بأفكار « **تقدمية** » كان الناس يعدونها « **ثورية** » وان اتخذت تارة صورة النقد لمفاهيم المجتمع والحملة على الجمود والتقليد ، والدعوة الى تصفية العقائد ودفع الأوهام ، وتارة أخرى صورة العمل الايجابى الفعال لمقاومة سلطات الاحتلال الأجنبى ومناوأة نفوذ الاستبداد الداخلى ، واصلاح الفاسد من النظم والأوضاع .

فقاسم أمين ، حين دعا الى **تحرير المرأة المسلمة** واتاحة الفرصة لها للتزود من الثقافة والعلم ، انما كان يرمى الى تحقيق ذلك الاصلاح الاجتماعى الذى كان يصبو اليه الأستاذ الامام ، حين نادى بأن من الجرم الصارخ أن ندع النساء المسلمات حبيسات ذلك السجن الضيق ، سجن الجهل والجور والجمود ، وهن اللائى يأخذن على عواتقهن أشق تبعات الحياة القومية أعنى تربية الأبناء واعدادهم لكى يكونوا مواطنين صالحين . وبين أن دعوة قاسم أمين الى تربية « **المرأة الجديدة** » انما هى فى جوهرها دعوة الى تحرير المجتمع الاسلامى من القيود والاغلال التى تعوقه عن الحركة والمضى فى سبيل التقدم .

وشاء الله أن يجىء **أحمد لطفى السيد** ، **فيدعو** الى اشاعة مفهوم «**الديمقراطية**» وينادى بوجوب قيام سلطة ثالثة شعبية ، هى سلطة « **الأمة** » الى جانب السلطتين الأخريين الحاكمتين للبلاد : سلطة الاحتلال ، وسلطة « السراى » .. وغير خاف كذلك أن الهدف الذى كان يرمى اليه لطفى السيد من هذه الدعوة الجديدة هو أرساء الأسس المتينة للتحرر السياسى المنشود ، وأن أستاذ الجيل مضى على الطريق مكملا رسالة الاستاذ الامام ، مناديا بتنوير الأذهان لتزويد الأمة بأدوات الاستقلال الصحيح ، وحث الناس على التشبث بطلب الحرية وايقاظ وعيهم بالكرامة الانسانية .

وقامت الحرب العالمية الأولى ، فاستغلتها سلطات الغاصبين المحتلين ، لتضييق قبضتها على أعناق المصريين ، ثم قامت ثورة سنة ١٩١٩ فكانت انفجارا للمشاعر السياسية المكبوتة ، وتنفيسا عما كابدته البلاد من شدة وبلاء وشاءت الظروف أن تضل النفوس ، فتحيد الثورة عن الطريق السوى ، وتمزقت قوى الكفاح فى متاهات الأحزاب والجماعات ، وأظلمت الرؤية للمصلحة الوطنية فى ضباب المغانم الشخصية .

ثم زعم الزاعمون أن مصر قد ظفرت بالاستقلال وأنها أضحت دولة ذات سيادة يحكمها ملك مستقل . وكان ما يرجوه ذلك الملك ، أو بعبارة أدق ما يرجوه له من بوءوه العرش ، أن يدعموا سلطانه ليمكنوا لأنفسهم من وراء ستار . فارادوا له خلافة ، وزعموا أنها أصل من أصول الدين ، وأن دين الله تهتز أركانه اذا لم تقم للمسلمين خلافة ، بعد الغائها من تركيا .

فى هذا الجو المريب المشحون بالتوتر ، ظهر كتاب لعالم شاب من علماء الأزهر الشريف ، وقاض من قضاة المحاكم الشرعية ، يدحض فيه هذه الدعوى ويكشف عما فيها من زيف وتلبيس وينادى بأن الملوك فى تاريخ حكمهم طغاة ، يبنون عروشهم على الجور والاستبداد ، ولا يقبلون من الرعية نصحا ، بل يفزعون من كل ما قد يتخيلون فيه مساسا بسلطانهم على الناس .

دعوة كانت فى ذلك الحين جرأة ما بعدها جرأة وثورة ليس وراءها ثورة : **تلك دعوة تكشف عن شخصية ثورية وكفى ، هى شخصية على عبد الرازق ، نهض للدفاع عن الحرية الفكرية على اطلاقها ، وانطلق يحارب قوى الظلام والتضليل ، واختار بنفسه زمان المعركة ومكانها ، فكان كتابة « الاسلام وأصول الحكم »** .

فى أسلوب المفكر المتثبت الجرىء ، بسط على عبد الرازق رأيا جديدا صريحا عن الخلافة ونظرية الحكم فى الاسلام ، مؤداه أن نظام الخلافة الذى خلعت عليه صفة القداسة زمانا طويلا انما هو نظام سياسى لايمت الى الدين الاسلامى بسبب



وثيق · فالنبى — عليه الصلاة والسلام — لم يكن قط خليفة ولا رئيس دولة ، ولم يطلب الملك ، ولا توجهت نفسه اليه والاسلام دعوة دينية الى الله ، ومذهب من مذاهب الاصلاح لهـذا النوع البشرى · فهو وحدة دينية ، لاسياسية ، أراد الله أن يربط بها البشر أجمعين ، وهو « **دعوة الى المثل الأعلى لسلام هذا العالم وأخذه الى ما يليق به من الكمال** » ·

واذا كان الأمر كذلك فلا جناح على المسلمين اذا أبطلوا الخلافة ، باعتبارها من النظم السياسيـة الدخيلة على الاسلام ، وواجب عليهم تحرير حياتهم المدنية أيضا من قيود الاحكام المتصلة بهذا النظام العتيق الذى ذلوا له واستكانوا اليه ، وواجبهم أن « **يبنوا نظام حكومتهـم على أحدث ما انتجتـه العقول البشرية وأمتن ما دلت تجارب الأمم على أنه خير أصول الحكم** » ·

ولم يكتف مؤلف الكتاب ببسـط هذا الحكم الشرعى فى الخلافة ، بل أفاض فى نقد النظـام الملكى ، وبين أن حكم الملوك يقوم غالبا على البطش والقهر ، وأنه يؤثر فى حياة الخاصة والعامة أسوأ تأثير ، وأوضح « **أن ذلك الذى يسمى عرشا لا يرتفع الا على رءوس البشر ، ولا يستقر الا فوق أعناقهم ، وأن ذلك الذى يسمى تاجا لاحيـاة له الا بما يأخذه من حياة البشر ، ولا قوة له الا بما يغتال من قوتهم ، ولا عظمة ولا كرامة له الا بما يسلبه من عظمتهم وكرامتهم** » · وأشار صاحب الكتاب فى موضوع آخر الى « أنه لطبيعى كذلك فى الملك أن يكون عدوا لدودا لكل بحث ، ولو كان علميا ، يتخيل أنه يمس قواعد ملكـه » · و « تلك جناية الملوك واستبدادهم بالمسـلمين ، أضلوهم عن الهدى ، وعموا عليهم الحق ، وحجبوا عنهم مسالك النور باسم الدين · وباسم الدين أيضا استبدوا بهم ، وأذلوهم ، وحرموا عليهـم النظر فى علوم السياسة ؛ وباسم الدين خدعوهم وضيقوا عقولهم » ·

وتلك دعوة جهيرة للحرية ، وثورة عارمة على الملكية ، فى وقت كانت الملكية فى مصر ما تزال وليدة · فلم يكن قد قضى على تنصيب الملك فؤاد أكثر من ثلاث سنوات ، ولم تكن الحرية السياسية المزعومة قد استبانت صورتها الحقيقية للناس ، بل ما كادوا يشهدون صدور الدستور ، واعلان الحياة

النيابية ، حتى سارعت السراى بوأد الدستور فى طفولته ،وتعطيل انعقاد البرلمان ، كأى شيء محظور •

■

لقد كان ظهور هذه الأفكار فى سنة ١٩٢٥ ثورة فكرية عارمة ، ولا شك أنها كانت « **ذات مضمون سياسى اجتماعى** » بالاضافة الى مضمونها الدينى الشرعى لا نزاع فيه : فهذا الحس المرهف بمصالح جماهير المسلمين ، وتلك الشجاعة النادرة فى الدفاع عنها أمام بطش القوة الغشوم ،وتلك القدرة النافذة على هتك الحجب التى يتستر وراءها الحكام الذين يستخدمون الاسلام تأييدا لأغراض الأجانب المغتصبين — كل هذا قد شد من أزر الأحرار ، وقوى عزائمهم فى كل مكان ، وضرب لهم أروع الأمثال فى الصمود أمام الطغيان •

■

اننا كلما أمعنا النظر فى الرسالة الجليلة التى اضطلع بها على عبد الرازق ، ألفيناها فى جوهرها امتدادا لرسالة الأحرار ، التى أرسى دعائها فى بلادنا الأستاذ الامام،تبينا فيها مثلاناطقا وشاهدا حيا على أن **مضمون الحرية لدى اقطاب هذه المدرسة الفكرية ، هو أولا وقبل كل شيء مضمون اجتماعى « تقدمى » أصيل** •

■

فلتكن هذه الكلمة العاجلة تحية حب ووفاء من جيلنا ، لزعيم من زعماء الحرية فى الجيل الذى سبقنا ، جاهد فى خدمة الفكرة جهاد الأبطال • ولقى فى سبيلها من الأذى مالقى • وهى بعد تحية كل نصير لحرية الفكر وكل معتز بكرامة الانسان •

عثمان امين

يوسف مراد

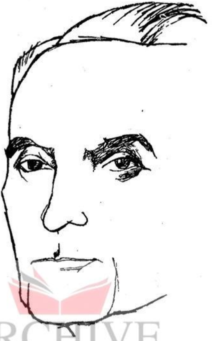
رائد المنهج التكاملى

دكتور مصطفى سويف

● أضاف إلينا شعورا معالمه غير محدودة ، ولكنه يتركز في ضرورة العناية باللغة العربية الفصحى ، وبالتراث العربى وشعرنا ان قيمة ما قد اضيفت الى أفكار استاذنا لمجرد عنايته الموجهة في هذا الاتجاه .

● هكذا تكونت الصورة الاولية لعلم النفس وللاشتغال بعلم النفس ، خلفية بيولوجية ، وابتعاد عن الافتراضات ذات الطبيعة الميتافيزيقية ، واتصال بفروع الدراسات الانسانية المختلفة ، ثم عنايته بالافصاح العربى عن مفاهيمنا .

● « المنهج التكاملى هو الذى تسترشد بحوثه بهذه الحركة الدائرية اللولبية : فيحاول جمع التيارات التى تساهم في تكوين ظاهرة من الظواهر الانسانية سواء كانت نفسية أو تاريخية أو اجتماعية أو خلقية أو فلسفية » .



كانت وفاة الأستاذ الدكتور **يوسف مراد** (أستاذ علم النفس بجامعة القاهرة سابقا) فى الثالث والعشرين من الشهر الماضى صدمة مثيرة للحزن العميق لدى الكثيرين من تلاميذه العارفين بفضله ، وأصدقائه الذين نعموا بمحبته ، وزملائه الذين ترامى اليهم رنين شخصه وتعاليمه . وقد نعاه بعضنا عقب الوفاة بأيام قليلة ، فكانت كلماتنا موجزة ، **تنبىء بالألم وبالأسف ، أكثر مما تبرز الدور الذى قام به هذا العالم فى تثبيت دعائم جانب هام من جوانب الفكر المعاصر فى مصر (وفى** بعض الاقطار العربية المجاورة) . ولعل الوقت قد حان الآن لنفصل القول بعض الشىء فيما قدمه الرجل كعالم متخصص ، وكمفكر يسعى الى تحقيق نظرة أكثر شمولا مما يتيحه التخصص الضيق ، وكأستاذ ينشر المعرفة داخل الجامعة ويهتم بأصدائها فى المجتمع .

التاريخ الشخصى وكيف ساهم فى تكوينه العلمى:

ولد يوسف مراد فى ٢٨ ديسمبر سنة ١٩٠٢. وأتم دراسته الابتدائية والثانوية فى مدارس « الفرير » ، فكانت هذه بداية الطريق الى اتقانه اللغة الفرنسية .وحصل على شهادة اتمام الدراسة الثانوية القسم الأدبى سنة ١٩٢١ ، ثم القسم العلمى سنة ١٩٢٥ . وكانت هذه المزاوجة بين الشهادتين بداية الطريق الى الاهتمام الدائم بالدراسات الأدبية والعلمية معا . وفى أكتوبر سنة ١٩٢٦ التحق بكلية الآداب ، وتخرج فى قسم الفلسفة فى مايو سنة ١٩٣٠ ، حيث كان يقوم بتدريس علم النفس أساتذة فرنسيون .

ثم أوفد يوسف مرادفى بعثة الى فرنسا فى سبتمبر سنة ١٩٣١ . وهناك فى جامعة باريس تتلمذ على عدد من كبار علماء النفس الفرنسيين

من أمثال **هنرى دى لاكروا ، وبول جيوم ،وهنرى فالون ، وأمبردان** • ونال عددا من شـهادات الدراسات العليا توجها فى نهاية الأمر بالحصول على دكتوراه الدولة فى علم النفس بمرتبة الشرف الأولى فى يناير سنة ١٩٤٠ •

على هذا النحو تضـافرت عنـاصر كثيرة فى تنشئة يوسف مراد تعمل على توثيق الصلة بينه وبين الفكر الفرنسى بخصائصه الجوهرية : **الميل الى الوضوح والاستقامة المنطقية ، والاهتمام بتجميع قدر كبير من الحقائق الجزئية للكشف عن شبكة العلاقات الأساسية القائمة وراءها تمهيدا للتعميم الفلسفى ، العناية بمناقشة المفـاهيم الرئيسية مناقشة لغوية وفلسفية** •

وفى فبراير سنة ١٩٤٠ عاد يوسف الى مصر ، وبدأ يلقى دروسه فى علم النفس فى كلية الآداب، ولأول مرة فى تاريخ الجامعة المصرية تلقى هـذه الدروس باللغة العربية •

نشاطه العلمى ودلالته فى الحركة الفكرية :

تعددت جوانب نشاط الدكتور مراد بعد عودته من البعثة بسنوات قليلة ؛ ففى سنة ١٩٤٣ نشر كتابه « شـفاء النفس » (فى مجموعة اقرأ التى تصدرها دار المعـارف وقد أعيد طبعه فى سـنة ١٩٥٣)، وكنا عندئذ نتلقى محاضراته فى الجامعة، بعنوان « **مقدمة بيولوجية لعلم النفس** » ، وأذكر أن الانطباع الرئيسى الذى تركته هذه المحاضرات فى نفوسنا أن الوظائف النفسية وثيقة الصـلة بالتغيرات العضـوية فى الـكائن الحى ، وبنـائه العضوى وخاصة الجهاز العصبى • وكان الرجل يحدثنا فى نظرية التطور الداروينية ، وفى بحوث **مندل ودى فريز** فى الوراثة • وكان يحدثنا فى بعض حقائق علم الأجنة •وكانت نتيجة ذلك كله أن بدأت ترتسم فى أذهاننا الصورة التخطيطية الأولى لعلم النفس باعتباره شكلا بارزا داخـل اطار من العلوم البيولوجية •كانت هذه هى السمة الأولى لعلم النفس كما تلقيناه عن يوسف مراد • فلما نشر كتابه « **شفاء النفس** » بدأت ملامح سمة أخرى ، مؤداها **أن علم النفس ليس هو التحليل النفسى الفرويدى ، وأن البناء النظرى الفرويدى ينطوى على كثير من الثغرات المنهجية التى لا تتفق وما ينبغى للنظرية العلميـة الجيدة من شروط** •• لم تكن الأمور واضحة فى أذهاننا عندئذ ، ولكن هكذا كانت اللمسـات الأولى • وقد دعمتها فى نفوسنا شخصية يوسف مراد الأسـتاذ ، كان واثقا من نفسه وهو يحاضر ، وكان واضحا فيما يقول ، وكانت تعلو وجهه تعبيرات الرضا التى توشك أن تصبح ابتساما هادئا مستبشرا •

وكانت حصيلة هذه السمات التى شهدناها فى شخصه **شعورا بالاحترام الممزوج بالحب والطمأنينة**• وكانت النتيجة فى نهاية الأمر مزيدا من الاتباط بالرجل وبالخطوط الرئيسية لتعاليمه •

وفى يونيو سنة ١٩٤٥ بدأ الدكتور مراد ينشر مجلة علم النفس (بالاشتراك مع أستاذنا الدكتور مصطفى زيور رئيس شعبة الدراسات النفسية حاليا بجامعة عين شمس) • ونشرت المجلة عشرات المقالات الممتازة ، وألقت الينا هذه المقالات بانطباع ثالث عن علم النفس **وعما ينبغى لعلمـائه أن يتزودوا** به من المعرفة • كانت المجلة تنشر مقالات لغير علماء النفس (الى جانب المقالات المتخصصة) وكانت تتناول موضوعات لا تندرج ضمن القوائم التقليدية لموضـوعات علم النفس كمـا ترد فى مراجعه ، ولكنها (أعنى هذه المقالات) كانت تصل نفسها بصورة أو بأخرى بالموضوع الرئيسى لعلم النفس ، **السلوك والخبرة** • ومن هذه الدراسات جميعا بدأت تترسب فى نفوسنا صفة ثالثة لهذا العلم ، أنه **يفتح لنفسه نوافذ يطل منها على ميادين** أخرى كثيرة :**كالأدب ، والفولكور ،والدراسات الانثربولوجية الحضـارية ، والفلسفة، والاجتماع الخ** •

وفى نوفمبر سـنة ١٩٤٧ نشر الدكتور مراد كتابه « **مبادىء علم النفس العام** » ، وأكد هـذا الـكتاب بعض انطباعاتنا السـابقة ، وخاصـة انطباعنـا الأول عن ارتباط السـلوك بالتغيرات العضوية فى الكائن وبنائه العضوى • كان ذلك واضـحا فى الفصـول التى كتبهـا المؤلف عن «الاحساس» ، و «الاحساس» بالملائم والاحساس بالمنافر » ، و « دوافع السلوك والاسـتجابات الآليـة الناجحة » و « الانفعـال » • ثم أضـاف الكتاب الى ما أكده فى نفوسنا انطباعا جديدا ، **أضاف شيئا ما يتعلق باللغة العربية ، وبالتراث**



العربى القديم والجديد ، أضاف الينا شعورا معالمه غير محدودة ، ولكنه يتركز فى ضرورة العناية باللغة العربية الفصحى ، وبالتراث العربى ، وشعرنا أن قيمة ما قد أضيفت الى أفكار أستاذنا لمجرد عنايته الموجهة فى هذا الاتجاه .

هكذا تكونت الصورة الأولية لعلم النفس وللاشتغال بعلم النفس ، تكونت فى أذهاننا لمسة بعد لمسة : خلفية بيولوجية ، وابتعاد عن الافتراضات ذات الطبيعة الميتافيزيقية ، واتصال بفروع الدراسات الانسانية المختلفة ، ثم عناية بالافصاح العربى عن مفاهيمنا .

ولنترك هذه الصورة الانطباعية ، ونتقدم نحو بيان مضمون الخط العلمى الذى قدمه يوسف مراد . والمصادر الرئيسية التى نستطيع أن نتتبع فيها هذا الخط وهى المصادر الآتية :

١ ـ **بزوغ الذكاء** : دراسة فى علم النفس التكوينى والمقارن » ، وهى الرسالة الرئيسية التى تقدم بها لنيل درجة دكتوراه الدولة فى جامعة باريس . وهى مطبوعة بالفرنسية ولم تنقل الى العربية .

٢ ـ **المنهج التكاملى وتصنيف الوقائع النفسية**، مجلة علم النفس ، ١٩٤٦ ، مجلد ١ ، ٢٧٣ ـ ٣٠٤ .

٣ ـ **نمو الطفل العقلى وتكوين شخصية** ، مجلة علم النفس ، ١٩٤٦ ، مجلد ٢ ، ١ ـ ٢٤ .

٤ ـ **الأسس النفسية للتكامل الاجتماعى** ، مجلة علم النفس ، ١٩٤٧ ، مجلد ٢ ، ٤٢٥ ـ ٤٤٢ .

٥ ـ **مبادىء علم النفس العام ، القاهرة** : دار المعارف ، ١٩٤٧ .

من هذه المصادر نستطيع أن نستخلص عناصر الخط العلمى ليوسف مراد على النحو الآتى :

أولا : الاهتمام بالنظرة التكوينية ، أو ما نسميه اليوم بالنظرة الارتقائية ، يأتى فى المقام الأول . ومؤدى هذه النظرة العناية بدراسة الوظائف النفسية من حيث تطورها وارتقائها . وهى تنقسم الى شعبتين : دراسة تطور الوظائف السيكولوجية (أو الوظيفة التى يهتم بها الباحث كالذكاء مثلا ، أو التعلم ، أو الادراك ، أو التعبير عن الانفعالات ... الخ) عبر مستويات السلسلة الحيوانية من أدنى المراتب حتى الانسان ، هذه شعبة . والشعبة الثانية هى دراسة ارتقاء الوظائف فى مراحل العمر المختلفة لدى الفرد

البشرى ، منذ الطفولة حتى الرشد وما بعده • ويلاحظ أن المران الرئيسى الذى تلقاه الدكتور مراد فى سنوات تكوينه العلمى فى فرنسا كان فى هذا الاتجاه ، وفى هاتين الشعبتين معا • وقد انصبت دراسته على وظيفة الذكاء • وفى تتبعه لتطور هذه الوظيفة استطاع أن يفرق بأناة وعناية بين خطين رئيسيين لتطور السلوك فى السلسلة الحيوانية : خط ينتهى بالتخصص الضيق فى الأشكال الجامدة التى اعتدنا أن نسميها بالسلوك الغريزى ، وخط آخر يترقى فى مزيد من المرونة لينتهى فى حالة الانسان الى ما نسميه بالسلوك الذكى ، وقد اتخذ من قدرة الكائن على اكتساب عادات جديدة محكا يحتكم اليه فيما يتعلق بتقدير رصيد الكائن من هذه المرونة • وعلى هذا النحو ربط الرجل فى نظام نظرى محكم بين ثلاثة مفاهيم أساسية فى علم النفس هى **الذكاء والغريزة واكتساب عادات جديدة** • وقد حشد لاحكام نظامه هذا عددا كبيرا من نتائج الدراسات التى أجريت فى ميدان علم النفس الحيوانى وعلم نفس الطفل •

ثانيا : الاهتمام بالأساس العضوى لظاهر السلوك • وقد اضطرته دراسته التطورية للذكاء الى دراسة تطور بناء الجهاز العصبى ابتداء من الحيوانات اللافقرية ، وذلك للكشف عن حقيقة هامة ، مؤداها أننا كلما هبطنا بدراستنا فى مراتب السلسلة الحيوانية تبينا ارتباطا دقيقا وجامدا بين بناء الجهاز العصبى وبين امكانيات السلوك الذكى ، وكلما ارتفعنا فى مراتب التطور حيث يزداد البناء العصبى تعقدا وجدنا الارتباط بين الجهاز العصبى وبين امكانيات السلوك المرن أعقد بكثير من الشكل البدائى المبسط لدرجة أننا نكشف عما يشبه الاستقلال لوظيفة كوظيفة اللغة عند الطفل البشرى •

ثالثا : دراسة الدكتوراه التى أجراها يوسف مراد لم تتطلب منه أن يجرى تجارب معملية بنفسه ولا أن يقوم بمشاهدات ميدانية مستفيضة • وقد قال ذلك هو نفسه بوضوح فى مقدمة كتابه « **بزوغ الذكاء** » • ومن ثم فقد **تركز مرانه من الناحية المنهجية على كيفية اقامة نسق نظرى يجمع بين أشتات البحوث التجريبية التى لاحصر لها ، ليضفى على حقائقها معنى، ويبرز من خلالها بناء العلم الذى ينمو** •

رابعا : مفهوم التكامل الذى قدمه الدكتور مراد **ينطوى على معان متعددة** • والمعنى الأول يشير الى العمليات أو الوظائف العضوية والسيكولوجية وما يطرأ عليها أثناء ارتقائها فى حياة الفرد ، اذ تدخل من حين لآخر علاقات جديدة فيما بينها تقوم على مبدأين أساسيين ، هما : **التآزر** (أو التعاون بين مجموعة من الوظائف لتكون معا وظيفة واحدة معقدة) ، **والائتمار أو الخضوع** اذ تخضع وظيفة لوظيفة أخرى ، كما تخضع بعض المراكز العصبية لمراكز أخرى • **وربما كان هذا المعنى لمفهوم التكامل هو أوضح المعانى والصقها بطبيعة حقائق التطور السلوكى والارتقائى التى اطلع عليها فى دراسته الفرنسية** •

وقد ورد مفهوم التكامل بعد ذلك فى كتابات الدكتور مراد منطويا على حوالى أربعة أو خمسة معان أخرى • فتكلم عن المنهج التكاملى كمنهج يجمع بين زاويتى نظر الى ظواهر السلوك: الزاوية التكوينية الارتقائية ،وقد تكلمنا عنها بما فيه الكفاية ، والزاوية الشبكية التى تحاول أن تدرس الظاهرة أو الوظيفة من خلال علاقتها بالظواهر أو الوظائف الأخرى المحيطة بها• وتكلم كذلك عما أسماه الروح التكاملية التى تسيطر على بعض علماء النفس مشيرا بذلك الى معنى الاكمال، من هؤلاء مثلا ذوو الاتجاه السيكوسوماتى الذين يكملون دراسة الظاهرة السيكولوجية بدراسة التغيرات العضوية المصاحبة لها ، وفى هذا الاتجاه كان يتكلم كذلك عن ضرورة دراسة الظاهرة السيكولوجية ومصاحباتها العضوية والبيئة الاجتماعية التى أحاطت بها لأن هذه الجوانب يكمل بعضها بعضا وستكون دراستنا للظاهرة السيكولوجية ناقصة اذا لم نكملها على هذا النحو • وفى استعمال آخر كان يقول ، « **المنهج التكاملى هو الذى تسترشد بحوثه بهذه الحركة الدائرية اللولبية ، فيحاول جمع التيارات التى تساهم فى تكوين ظاهرة من الظواهر الانسانية سواء كانت نفسية أو تاريخية أو اجتماعية أو خلقية أو فلسفية** •• » ونحن عندما نتأمل الآن هذه المعانى المتعددة لمفهوم التكامل

كما ورد فى كتابات الدكتور مراد نشعر أنها ليست متنافرة تماما ، ولكن بينها نواة مركزية مشتركة ، الا أننا لا نستطيع أن نحدد جسم هذه النواة بالضبط • ويخيل الينا أن الخصوبة الذهنية التى كان يستمتع بها الدكتور يوسف مراد كانت هى المصدر الأول لهذا التعدد فى معانى مفهوم التكامل ، وأنه كان من هذا الطراز من المفكرين الذين يفضلون مصارحة أذهانهم بالغموض الذى يواجهونه فى مصطلحاتهم وأفكارهم ، بل ويفضلون أن يستثيروا مزيدا من الغموض كأنهم يريدون • بذلك أن يستنفدوا طاقة هذا المفهوم أو ذاك (ما دام مفهوما زاخرا بالامكانيات على هذا النحو) جريا وراء الوضوح العميق الشامل •

هذه كانت العناصر الرئيسية فى الخط العلمى ليوسف مراد : دراسة السلوك بنظرة ارتقائية (قدم فى علم النفس الحيوانى وقدم فى علم نفس الطفل) ، واهتمام بالشروط العضوية للسلوك ، وعناية بكيفية اقامة بناء نظرى للعلم ينتظم الحقائق العديدة التى كشفت عنها بحوث الدارسين فى الميدان ، وحيرة بمفهوم التكامل لم تصل الى الاستقرار على مضمون واحد محدد •

أين نضع هذا الخط داخل الحركة العلمية فى ميدان الدراسة النفسية فى مصر ؟ الحركة العلمية فى هذا الميدان لا تزال تعكس خصائص الحركات العلمية المناظرة فى البلاد التى أكمل فيها أساتذة اليوم دراساتهم العليا فى مطالع شبابهم : وهى غالبا فرنسا أو انجلترا أو أمريكا • ومن خلال هذا الاطار أجاب يوسف مراد نفسه على سؤالنا، فقال : « ان تدريس علم النفس فى الجامعة الفرنسية تغلب عليه النزعة الأكاديمية التى تهتم بعرض النظريات ونتائج التجارب ومناقشتها وربطها بالتيارات الفكرية والفلسفية ، وهى تهدف الى اعداد مدرسين لا الى تكوين مهنيين ••• أما تدريس علم النفس فى الجامعات الأمريكية فانه وان كان لا يهمل الجانب الأكاديمى ، يتجه بصفة خاصة نحو الاعداد المهنى سواء فى مجال تطبيق الاختبارات أو الارشاد والتوجيه والعلاج النفسى • والدراسة الانجليزية وسط بين الفرنسية والأمريكية، وهى أكثر اهتماما بتطبيق الطرق الاحصائية وبمحاولة اقامة الدراسات الخاصة بالشخصية وبالسلوك الشاذ على أسس موضوعية ودقيقة » **الدراسات السيكولوجية فى مصر المعاصرة بقلم الدكتور يوسف مراد نشرت فى « نشاطه العرب فى العلوم الاجتماعية فى مائة سنه ، بيروت : الجامعة الأمريكية ، ١٩٦٥ •**

وبعد فلا يتسع المقام هنا لتفصيل القول فيما ترتب على هذا الخط العلمى ليوسف مراد من آثار تسربت الى عقول تلاميذه وأسهمت فى تشكيل طرقهم التى اختطوها لأنفسهم • ولعلنا نستطيع أن نقوم بهذه المهمة فى المستقبل القريب• ويكفى الآن أن نشير عابرين الى أنه أشرف على اثنتى عشرة رسالة للماجستير (من سنة ١٩٤٢ الى سنة ١٩٥٨) ، وعلى أربعة رسائل للدكتوراه (من سنة ١٩٤٧ الى سنة ١٩٦١) •

كذلك ينبغى لنا أن نذكر أن جهوده فى خدمة الفكر العلمى المعاصر فى مصر لم تقتصر على القاء المحاضرات فى الجامعة ، وعلى نشر بعض الكتب، ونشر المجلة ثم الكتاب السنوى فى علم النفس ، بل امتدت الى نشر الكثير من الرسائل الجامعية التى نالها أصحابها تحت اشرافه، والى نشر بعض الكتب المترجمة ، ولعل أهم ما نشره فى هذا الصدد كتاب « المدخل للطب التجريبى » تأليف كلود برنار وقد ترجمه بالاشتراك مع حمد الله سلطان ، وكتاب «مناهج البحث فى علم النفس»

لأندروز وقد ترجمه بالاشتراك مع عدد من الزملاء فى الميدان ، وأهمية الكتابين أساسا أهمية منهجية .

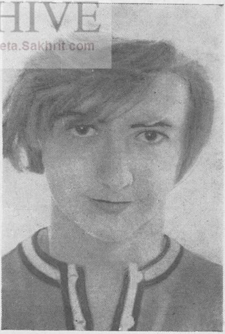
وكانت للرجل أوجه نشاط أخرى ، بعضها ظل فى طور البداية ، مثل قاموس تعريف المصطلحات النفسية ، وضع نواته فى العدد الأول من المجلد الأول من مجلة علم النفس ، وتابعه لبضعة أعداد ثم توقف . والبعض الآخر كان على الحدود بين الدراسة النفسية وبين الدراسة الفلسفية للفن .

ثم كانت هناك لقاءاته لنا فى بيته ، صباح الجمعة من كل أسبوع ، كنا نلتقى هناك نحن تلامذته ، أذكر من بينهم **محمود العالم ، ويوسف الشارونى ، وعباس أحمد ، وبدر الديب ،** كنا نلتقى لنسمع ونعى ، وقد سمعنا ووعينا أشياء كثيرة ، ولكنها على كثرتها تدور حول محورين رئيسين : كيف يكون العالم فيلسوفا وكيف يكون المعلم مربيا .

مصطفى سويف

فرانسوا ساجان

تفتتح الموسم المسرحى الجديد



حيث يقدم المخرج جاك شارون على مسرح الجيمناز الذى تديره الفنانة مارى بيل مسرحيتين من تاليف صاحبة « صباح الخير أيها الحزن » ! .

تدور أحداث المسرحية الأولى « الجواد الجريح » حول حياة أحد اللوردات الفقراء ، هذا اللورد الفقير يتزوج من امرأة ثرية .. ولكنه سرعان مايضيق بزوجته وأولاده ، وبهذه الحياة المترفة التى لا يجد فيها راحة ولا سعادة ، فيهرب من هذا الجو كله الى فتاة فقيرة مثله ليجد السعادة بين ذراعيها الجميلتين اللتين لا يشوههما بريق الذهب الخداع

أما المسرحية الثانية فهى مسرحية قصيرة من فصل واحد تصور حياة ممثلة لم تعد تعتلى خشبة المسرح ولكنها لازالت تعيش على ذكرى أمجادها الفنية بعد أن خرجت بفتى صغير فى بداية الطريق .

ويؤكد النقاد أن المسرحية الثانية نهاية رديئة وسيئة بينما المسرحية الأولى عمل عادى .. وتعترف ساجان بأنها ـ أكثر اهتماما واعتزازا بأعمالها الروائية في الوقت الذى تعتبر فيه أن المسرح « ترفيها » لا يستحق الجهد الذى تبذله فى رواياتها .. وتضيف قائلة : « ان الرواية تحتاج من كاتبها أن يكون ملتزما » لتلك المسحة التى تتطلب من كاتبها أن يكون مسليا !

لقاء كل شهر

الفيلسوفة الصغيرة في الاتحاد السوفيتي

ظهرت **ايريس موردوخ** فى الاتحاد السوفييتى • اقصد : ظهر أدبها • وتجسد هذا « الظهور » فى الترجمة الروسية لاول رواية كتبتها هذه الروائية المعاصرة : « أسرى الشباك » وبهذه الرواية يتعرف القراء الروس على صاحبتها لاول مرة • وقد كتب احد النقاد الشبان ، واسمه ديمترى شيستاكوف ، دراسة للرواية ، وانتهزها فرصة للكتابة عن فن موردوخ الروائى بصفة عامة ، ونظرتها الى الحياة • ونشرت مجلة «الادب السوفيتى» فى عدد يوليو من العام الحالى مقتطفات من هذه الدراسة • والذى يفيدنا هنا ويدفعنا الى الاهتمام بالدراسة ، تلك الرغبة فى التعرف على رأى «الآخرين» فى ايريس موردوخ ، رأى من ليسوا من بنى جلدتها •

أكد الناقد الروسى ان اهتمامات موردوخ **اهتمامات سيكلوجية** ، وان المشاكل التى تدور حولها رواياتها ان هى الا مشاكل سيكلوجية • ثمة سمة اخرى فى ادب موردوخ : ان كتاباتها

احياء للخط الرومانتيكي في الادب الانجليزي • وسمة ثالثة : ان ابطال رواياتها — وخاصة جيك دوناجهيو بطل « أسرى الشباك » — يشبهون « **الشباب الساخط** » الذي اكتظت به المسرحيات والروايات الانجليزية •

من وجوه هذا التشابه ان جيك روح لا يقر لها قرار ، قلبه لا يستقر في مكان ، لا يستقر — على وجه التحديد — في المكان المناسب • وهو يشعر بأنه يختنق داخل وطنه انجلترا ، وكأنه حبيس أنبوبة اختبار • وهو ساخر ، مبلبل ،تستبد به الحيرة اذ يلمس لجة العبث التي غرق فيها العالم وهو لا يستطيع ابدا أن يعقد مع بيئته معاهدة صلح •

من وجوه التشابه ايضا اننا نرى كل شيء في « أسرى الشباك » من وجهة نظر الشخصية الرئيسية • هذا هو شأن فناني الغضب ، فلأبطالهم نظرتهم الخاصة ، نظرة هي على النقيض من العالم المحيط بهم • والقارىء هنا انما يرى بمنظارهم ، منظار السخط والتأفف والاحساس بالغرابة والعبث وعبادة أشياء يهملها العالم ورفض اشياء يتكالب عليها هذا العالم •

انتهت وجوه التشابه بين ايريس موردوخ وفناني الغضب والسخط •



ايريس موردوخ

ذلك انها تختلف في خاصية هامة : ان ابطالهم يكرهون اما بطلها فيحب• ابطالهم ينطوون على بعض الشرور أما بطلها فمن الاخيار • والغاضبون فشلوا في الماضي وليست امامهم بارقة امل في الحاضر ، ولا يتوقعون شيئا في المستقبل • أما جيك ، بطل « اسرى الشباك » فيبدأ في استكشاف ماضيه، ويلتقي في الماضي بالفتاة التي أحبها، والصديق الذي عرفه ، وينير هذا دروب الرواية • اذا كانت الكراهية دين جيك ، انه يحب آنا ، ويحب صديقه هوجو ، ويحب الحيوانات •

ربما كان أهم من هذا كله أنه يحب ••• الحياة •

ثم يضع الناقد الروسي الشاب يده على خاصية لا تفارق موردوخ في كل ما تكتب ، الا وهي السخرية ، ومن بين الاسلحة التي تستخدمها السخرية: المبالغة • ان بطل موردوخ يرى الاشياء الشاذة عادية ، ويرى العادية شاذة • وهو يهرب من كل شيء باسم الحرية ، وهذا موطن السخرية ، فحريته ليست سوى صورة مشوهة للحرية الحقيقية التي يسعى انسان العصر الحديث وراءها جاهدا ، يريد ان يجدها •

السخرية ••المبالغة••الرومانسية•

من العبث اذن أن نفتش في أدب موردوخ عن الاشياء العادية ، عن الاشياء « المعقولة » ان انتاجها يرفض نثر الحياة الروتيني الفاتر ويعيش على المتناقضات الصارخة الملتهبة • وفي « اسرى الشباك » ثلاث شخصيات عادية فقط ، ثلاث شخصيات تعيش فيما اسماه الناقد بـ « الروتين البرجوازي » أما الباقون فرومانسيون يعيشون في عالمهم الخاص ، وينظرون الى عالم العاديين بمنظار غريب •

من هنا تعالج ميردوخ اشياء هذا العالم العادي معالجة غير واقعية •فلندن ليست لندن المعروفة ، وباريس ليست باريس المعروفة ، وانما يصطبغ كل شيء بلون المنظار الذي ينظر به البطل ومن معه • وحائط في بيت من بيوت لندن تتغير ملامحه عندما يسقط عليه شعاع الشمس ••• هذا الحائط العادي في نظر الآخرين — هو الرباط

الوحيد الذى يصل ما بين احدى الشخصيات والحياة ، ذلك أن هذه الشخصية تعيش منكمشة على ذاتها •

تنعكس هذه النظرة على « المناظر الداخلية » أيضا • أن الغرف فى صفحات ميردوخ غرف قلقة لا تثبت على حال ، لأنها تتلون بلون اللحظة والموقف ، وما يعتمل فى اعماق الشخصيات •

ولا وجود لشىء الا بمقدار احساس الشخصيات به . ثمة رواية لميردوخ اسمها « قلعة من الرمال » ورغم اننا - فى تلك الرواية - امام قلعة من الرمال الا أن الشخصيات **تشعر انها الوجود الحقيقى الوحيد** • فاذا ذهبنا الى النقيض ، الى رواية اخرى لموردوخ اسمها « الحيوان الخرافى » وجدنا قلعة حقيقة ، ومع ذلك لا **يشعر سكانها** انها موجودة •

وروايات موردوخ غنائية ، تثرى نظرة المرء الى الحياة، وفى كل من حكاياتها تشتعل جذوة الشعر • وتزداد اللحظة عمقا • وراوياتها غامرة بالحركة ، الحالات التى تعيش فيها الشخصيات تتغير دوما ، كذلك تتغير الانطباعات •• والاحتمالات •

ويهتم الناقد ،وهو الشاب ،بلحن الحب فى رواياتها • انها تكتب عن مولد الحب • وعن الحب الذى تخمد جذوته ، وعن الحب الذى يشتعل ويتأجج ، وعن مغناطيسية العلاقة القائمة على الحب ، وعن الجاذبية والنفور• وكل رواية تدور حول قصة أو أكثر من قصص الحب • والحب فى كتاباتها يؤمن بمبدأ « **ان مالا يحل بالعقل يجب ان يحل بالجنون** » ، ليست هناك قوانين تستدعى الطاعة والخضوع ، وانما هناك « حالات » ونزوات وتقلبات • ان الحب يرفض الروتين ، **يرفض دورة** الحياة العادية • هناك ايضا تلك الصلة بين الحب والصمت • هكذا يقول الناقد ديمترى شيستاكوف • ان هوجو بل فاوندر - احدى شخصيات « اسرى الشباك » - صامت ، وثمة صلة بين صمته والحب •• يقول الناقد « **والصمت ضرورى فى الحب عن اى** شيء آخر » •

الى الآن ولم نقل ان أيريس موردوخ فيلسوفة صغيرة ، والصفة هنا ليست مجازية، فقد كانت تقوم بتدريس الفلسفة فى اكسفورد ، كذلك الفت كتابا عن الوجودية بعنوان « سارتر المفكر العقلى الرومانسى » • غير انها - فى نظر الناقد - ليست من اتباع وجودية سارتر • هذا الاقتران بين دراسة الفلسفة وكتابة الرواية •• هل يقربها (يقربها فقط) من سارتر وكامى بل وبرتراند راسل ، وكلهم مارس - كجزء من اهتماماته الفلسفية - الكتابة الروائية ؟

ثم يعقد الناقد مقارنة سريعة بينها وبين الروائية الانجليزية جين أوستين كانت **اوستين مشغولة بالتمكين للاخلاق البرجوازية ، اما موردوخ فمشغولة بهدم اسس هذه الاخلاق البرجوازية** •

تؤمن ايريس موردوخ بان العلاقات الانسانية - بطبيعتها - غاية فى التعقيد ، وينعكس هذا فى رواياتها • وعندما تقرأها وتتركها جانبا تلح عليك صورة العقدة التى تحكم العلاقات الانسانية ، عقدة لا تحل •

ولا تسير الامور ، فى رواياتها ، على النحو الذى ترجوه الشخصيات ابدا ، ثمة شىء ينتظر هذه الشخصيات ، شىء لا تتوقعه • ويفاجئهم الموقف غير المتوقع وينهار صرح التوقعات الذى بنته الشخصيات بل ان هذا الانهيار ينعكس على الاشياء المادية ، فما اكثر الاشياء المبعثرة فى « أسرى الشباك » وهى التى كانت يوما فى مكانها الصحيح • هذه البعثرة انما تعكس « بعثرة » العلاقات الانسانية ايضا •

وفى « اسرى الشباك » شخصية تثير الانتباه ، وتتمثل فى هوجو (الفيلسوف الهاوى) • انه يعبر عن ازمة المثقف الذى برم بحياته المفتعلة ، المثقف الذى

يتامل نفسه ، ويتحذلق ، الى حد الاملال • من اجل هذا يشتاق هوجو الى حياة خلو من التفكير ، حياة يحياها بغرائزه • ويحلم – وهو الفيلسوف الهاوى – بان يعمل صانع ساعات ، فلن يحتاج هذا الى تفكير كبير ، ولن يتطلب منه ان يتكلم كثيرا مع الآخرين • ان شخصيات موردوخ تريد حياة حركية خالية من الثرثرة ، بعد أن سئمت التأمل والوعى • ويعلق الناقد السوفييتى على هذه الملامح فى ادب موردوخ بقوله « ان موردوخ – بصدقها الفنى – تحكى هذه الظاهرة الجماعية : **ان المثقفين يكرهون اليوم حياة الثقافة »** •

ثم يعود مرة اخرى الى الملامح الرومانتيكية في أدبها فيجدها تتمثل أيضا في وجود الاساطير ، والطقوس والرموز الشرقية ورموز العصور الوسطى ووقائع كثيرة تاخذ مواقعها فى الليل • كذلك تتجلى الرومانتيكية فى وصفها الشاعرى الدقيق للطبيعة • وفى روايات موردوخ قلاع قديمة ومجتمعات بدائية، وتلكم من خصائص الكتابات الرومانتيكية •

غير انها لا تقدم هذا كله بجدية وحرارة ، وانما تعرضه ومن ورائه خلفية العصر الحديث •• وتتحقق السخرية •

ثم ينتهى تعليق الناقد بملاحظة طريفة • ان روايات موردوخ تعج بالحيوانات والطيور ، بقطط وكلاب واسماك وغير ذلك ، لكنها لا تظهر على الصفحات اعتباطا • واهم من ذلك ان الروايات زاخرة بتشبيهات واستعارات ماخوذة من مملكة الحيوان والطيور • يقول الناقد : ليس السبب ان الانجليز يحبون الحيوانات ، وانما تبرز بعض الحيوانات الاستقرار الذى تفتقر اليه الشخصيات • فالحيوانات مستقرة ، صادقة مع نفسها ، تحيا حياة البساطة التى تحن اليها الشخصيات اسيرة العلاقات المعقدة !

محمد عبد الله الشفقى

فيلم من إخراج ألان روب جرييه



آ.ر. جرييه

قصة الفيلم

ترانتنيون (الياس) تاجر أملاك يحمل حقيبة ويسافر بها يوميا من باريس الى أونفير فى قطار أوروبا السريع •• يتصور أن الحقيبة مليئة بالكوكايين•• يلتقى فى القطار بحسناء يصحبها الى منزله ويمضى الليل معها •• وفى الصباح يتصور انه اغتصبها •• ثم يكتشف أن هذه الحسناء مارى – فرانس (ايفا) تعمل جاسوسة لحساب البوليس فيتصور أنها تمثل عليه دور العشيقة حتى تمكن البوليس من القبض عليه ، فيخنقها فى عامود السرير ويتصور أنها ماتت •• ولكنه سرعان ما يكتشف أن الحقيبة كانت تمتلىء فى كل مرة بالسكر وليس بالكوكايين ، وانه لم يغتصب ايفا ولكنها كانت تمارس مهنتها معه، وانها لم تكن تفكر فى الاضرار به•• فينتحر على الفور أو يتصور أنه فعل ذلك •

كل هذا يدور فى ذهن روب – جرييه (جون) السيناريست الذى يحاول العثور على قصة جريئة وغريبة ليقدمها الى أحد المنتجين ••• وعندما يهبط من قطار أوروبا السريع يلتقى بالمنتج الذى لا يوافقه على تقديم قصة واقعية للسينما الجديدة •• ثم يرى ترانتنيون ومارى – فرانس وهما يتعانقان بعد أن كان يتصور انهما قد ماتا منذ عدة دقائق فقط ••



مارى فرانس بيزييه بطلة فيلم « قطار أوربا السريع »

« يتميز الفن بأنه يذهب بعيدا » ٠

هكذا يقول روب ـ جرييه كبير كتاب « الرواية الجديدة » فى فرنسا ، ومؤلف روايات : الممحاة (الأستيكة) عام (٥٣) ، العراف (جائزة النقاد ٥٥) ، الغـيرة (٥٧) ، التيـه (٥٩) ، بيت المواعيد الغرامية (٦٦) ، وأخيرا ٠٠ ينال الاحترام (٦٦) وصاحب مجموعة قصص مفاجآت (٦١) ومجموعة مقالات من أجل رواية جديدة (٦٤) ، وأفكار (٦٤) ٠

ولـكن ماذا يقصـد الروائى الكبير بقوله : أن الفن يذهب بعيدا ؟

كتب روب ـ جرييه الرواية والقصة القصـيرة والمقـال الأدبى ، ثم كتب السيناريو وأخيرا اتجه الى الاخـراج السينمائى مع استمراره فى الكتابة ٠٠ وهـذه الاعمال التى يمارسها الروائى الكبير ماهى الا حلقات متصلة فى سلسلة فنية واحدة هى « الفن الروائى » ٠٠ هذا الفن هو الذى يذهب بعيدا ، على حد تعبير روب ـ جرييه ٠

دخل المهندس الزراعى آلان روب ـ جرييه الحياة الأدبية فى سن الثلاثين بعد أن شـغل منصب المـدير الأدبى لمطبوعات « مينوى » ونشر بعد توليه هذا المنصب بعام واحد أول رواية له،

المحاة (١٩٥٣) أو الاستيكة بلغتنا العامية •

أما الحياة الفنية فقد دخلها فى سن الاربعين بعد أن أخرج للسينما الفرنسية سيناريو فيلم من تاليفه هو «الخالدة» (١٩٦٢) وهو ثانى سيناريو يكتبه •• كتب أول سيناريو عام ١٩٦١ بعنوان « آخر سنة فى ماريو نباد » ولكنه لم يخرجه •

وبعد أيام قليلة من هذا العام ينتهى روب ـ جرييه من عمل مونتاج ل (٣٠ر٠٠٠ مترا) من الأشرطة السينمائية هى الفيلم الثانى الذىقام باخراجه •• وهو فيلم « قطار أوربا السريع » •

تدور حوادث الفيلم داخل قطار يجرى بين باريس وأونفير • قطار يمتلىء بالضحكات والهمسات وتنطبق عليه النظرية التى يسميها روب ـ جرييه « ضد الواقعية » والتى لم يتمكن من تحقيقها كاملة فى فيلمه السابق (الخالدة) •

قطار أوربا السريع ، فيلم « أبيض واسود » يقوم ببطولته جون ـ لوى ترانتنيون ومارى ـ فرانس بيزييه والان روب ـ جرييه نفسه فى دور السينمائى الذى يؤلف سيناريو جرىء وغريب ثم يعرضه على أحد المنتجين •

والسيناريو ، كالفيلم ، يسعى الى تحقيق قوانين السينما « الصادقة » : معقولية الحديث ، منطقة المواقف ، القدرة على اقناع المشاهدين الذين يريدون شخصيات واقعية أو فى كلمة واحدة ، تحقيق الواقعية فى الفن •

فكيف وفق روب ـ جرييه بين الواقعية التى تتطلبها سينما الجماهير العريضة وبين ما يسميه « ضد الواقعية » ؟!

لجأ الكاتب الى فكرة « السيناريو فى السيناريو » وهى نفس الفكرة التى استحدثها بيراندللو من قبل فى المسرح حين استخدم فى مسرحيته « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » فكرة « المسرح فى المسرح » وبعدها قلده الكثيرون فى شتى المجالات وعلى مختلف المستويات •

وضع روب ـ جرييه « قطار أوروبا السريع » على مستويين ، الأول أحداث الفيلم وقد جعلها أحداثا واقعية ، والثانى هو السيناريو الداخل فى الفيلم وقد جعله سيناريو غير واقعى أو « ضد الواقع » •• وبهذا حقق رغبة الجمهور فلم يفجعه فى أمانيه وحقق فى نفس الوقت رغبته الفكرية فى امتاع الخاصة من المثقفين ••

كان فيلمه الاول « الخالدة » يسبح



جون لوى ترانتنيون بطل الفيلم

فى ايقاع بطىء رتيب ويغلب عليه طابع التأمل والخيال : اسطمبول حيث يتحرك الناس بصعوبة ويفكرون بصعوبة أكبر . أما « قطار أوروبا السريع » فيتصف بالسرعة والحركة : القطار وفيه تتم اتفاقيات بيع وشراء وفيه تلعب الصدفة دورا كبيرا تماما كما يحدث فى أفلام جون - لوك جودار .

ان قطار روب - جرييه من نوع غريب ، فهو عبارة عن قصر زجاجى ملىء بالمرايا التى تعكس انطباعات المسافرين وتجسد ما يدور فى أذهانهم ومخيلاتهم .. كل راكب ينظر من خلال النافذة الزجاجية أو الباب الزجاجى ويغرق أثناء الضوضاء فى عالمه الخاص .. وبين هذه العوالم الخاصة والعالم الواقعى يختلط كل شىء : الخطأ والصواب .. والسبب هو أن كل ما فى الفيلم « حقيقى » حتى الخيال ، « واقعى » حتى غير العادى ، « معقول » حتى اللامعقول ، « صادق » حتى ما هو كاذب ..

روب - جرييه يقوم بدور المؤلف ، مؤلف السيناريو ، تحت اسم جون.. أما ترانتنيون فيؤدى ثلاث أدوار فى وقت واحد : ترانتنيون الذى يراه المؤلف فى القطار ، والممثل الذى يستعد للقيام ببطولة السيناريو ، والشخصية العادية فى الفيلم وهى شخصية « الياس » تاجر الاملاك .

يحمل الياس فى رحلته الأولى من باريس الى أونفير حقيبة مليئة بالكوكايين .. ويتكرر هذا فى رحلاته المتتالية .. الا أن النهاية تكشف عن مفاجأة ، فالحقيبة لا تحتوى على كوكايين وانما تحتوى على سكر بودرة ... ومارى - فرانس بيزيه أو « سيدة أونفير » لم يغتصبها ترانتنيون ولم يخنقها ، فهى لا زالت حية تمارس الاعمال التى يطلب اليها أن تؤديها مثل « بيع جسدها » تحت اسم ايفا .. ان الياس لا يغتصبها ولكنه يدفع لها ثمن الامتلاك الوقتى .. وايفا الى جانب هذا تعمل جاسوسة لحساب البوليس ، وعندما يكتشف الياس هذه الحقيقة ينتهى به الأمر الى خنقها بربطها فى عمود السرير .. وهكذا يتحول الفيلم الى رواية بوليسية ، شأنها شأن كل روايات روب - جرييه التى ينطبق عليها وصف الشاعر الفرنسى شارل بودلير « ملكة المواهب » ، ويقصد بملكة المواهب القدرة على التخيل والايهام .

والتخيل وهو الدور الرئيسى فى الفيلم تؤديه الكاميرا .. فهى دائما حاضرة فى أعين الممثلين ، ماثلة فى ذهن المشاهدين ، تسجل كل شىء وتنقل كل شىء .. حتى أن الجمهور لاينسى لحظة واحدة أنه أمام عرض فيلم !

أما المجلات الجنسية والتحريض على القتل وتهريب الكوكايين وتجارة الرقيق الأبيض .. فكلها « أفيشات » دعائية على طريقة « جيمس بوند » .. الا أن روب - جرييه يذهب الى أبعد من ذلك ، فهو يقدم فيلما بوليسيا جادا وواقعيا فى نفس الوقت .. بل ويسعى ، كما فعل بيراندللو فى ست شخصيات تبحث عن مؤلف ، الى التعبير عن اللاواقع فى اطار الواقعية.

هذه الواقعية سرعان ما تسقط عند انتهاء الفيلم .. فروب - جرييه يهبط من القطار فى محطة أونفير .. يشترى جريدة يومية ويعرف منها الحقيقة المغايرة لما كان يتصوره أثناء السفر.

وعندما نسمع المنتج يقول للمؤلف، على عكس ما سمعنا من قبل ، « ان اخراج فيلم واقعى أصبح أمرا مستحيلا .. » وعندما نرى المؤلف يمر أمام ترانتنيون ومارى - فرانس وهما يتعانقان على رصيف المحطة وكان المفروض أنهما ماتا منذ عدة دقائق .. ندرك على الفور أن « قطار أوروبا السريع » ، الذى يقدم كل خداع الواقعية ، هو الفيلم السينمائى الحقيقى الذى لم تشهد مثله الشاشة منذ زمن طويل .. وهو الفيلم الذى كتبه وأخرجه ومثل فيه كبير كتاب الزواية الجديدة فى فرنسا ، المهندس الزراعى السابق والفنان الروائى حاليا آلان روب - جرييه !

فتحى العشرى

جورج روو..

حكاية شعب ومأساة فنان



صورة جورج روو



بورتريه

فى مهرجان أدنبرة الذى يقام كل عام فى الفترة من ٢١ أغسطس حتى ١٠ سبتمبر ويحوى جميع الفنون ٠٠ مثل الموسيقى ٠٠ والدراما والأوبرا ٠٠ والباليه ٠٠ والفنون التشكيلية ، نظمت قاعة « رويال سكوتش أكاديمى » بادنبرة عاصمة اسكتلندا معرضا لأعمال الفنان الفرنسى جورج روو ٠٠ المعرض يضم ١٥٠ لوحة زيتية ٠٠ لكنه للأسف لايضم أعماله فى الحفر ولا فى الزجاج المعشق ٠٠ وبعد انتهاء المهرجان انتقلت أعمال روو الى قاعة التيت جاليرى بلندن لكى يظل هناك فترة طويلة ٠

وجورج روو يعد من أهم فنانى فرنسا على الاطلاق ٠٠ انه حقيقة فنان متميز ٠٠ متفرد سواء فى ألوانه العميقة الكثيفة ٠٠ أو فى خطوطه التى تبدو أحيانا متعرجة متقطعة ٠٠ وأحيانا انسيابية خافتة ٠٠ ألم أقل انه متميز بحق فى أسلوبه وفى شخصيته ؟

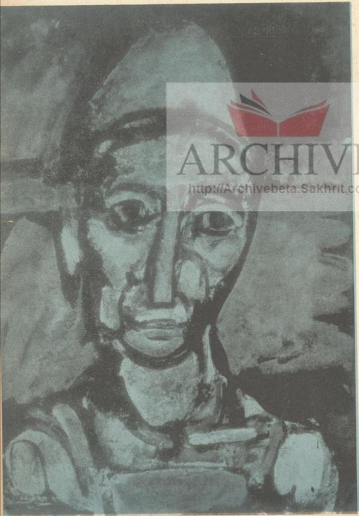
ولد روو فى أيام عصيبة ٠٠ رهيبة ٠٠ حين نشبت أقسى حرب أهلية عاشتها فرنسا ٠٠ ولد فى آخر يوم من عام ١٨٧١ ٠٠ بينما كانت القنابل تدك المنازل ٠٠ ورصاص البنادق يخترق بقسوة صدور عمال حى بيلفى المساكين ٠

لم يكن الطفل الصغير يدرك لماذا

تجرى به أمه هلعة خائفة ٠٠ من أعلى الى أسفل ٠٠ لكى تمكث لاهثة فى قبو المنزل ٠٠ لم يكن يجد الاجابة ٠٠ كان فقط ينطلق بالصراخ والبكاء ٠٠ لكأنه يشارك كل هؤلاء المضطهدين فى ثورتهم ٠٠ واحتجاجهم ٠

وانطبعت فى ذهن روو الطفل ٠٠ وروو الصبى ٠٠ والشاب ٠٠ وروو العجوز صور تلك الأحداث الرهيبة ٠٠ فلم يستطع أن ينساها ٠٠ لقد كانت تبدو فى كل منحنى خط ٠٠ فى كل لون قاتم ٠٠ فى كل ابتسامة مريرة ٠٠ فى كل تكوين عصبى ٠٠ بدت التجربة مريرة فى أعماله بالرغم من أنه قضى شبابه بعد ذلك فى هدوء واستقرار ٠

وحينما تفتحت الدنيا أمامه ٠٠ أدرك روو أن هذه الحرب الرهيبة هى التى جعلت الفرنسى يبدو عدوا لأخيه الفرنسى ٠٠ وكان روو الصغير يردد مع زملائه ماتعلموه باللاتينية فى المدارس « الانسان ذئب لأخيه الانسان » ٠٠ كما أدرك روو فيما بعد أيضا ٠٠ أن باريس لم تعد تلك المدينة الجميلة التى يؤمها السياح ٠٠ انها فى الواقع مدينة تعيسة يعيش فيها الشعب حياة صعبة قاسية ٠٠ تمتهن فيها كرامة الانسان ٠٠ ويفقد فيها الاحترام بين فئات الشعب ٠٠ وان بقيت هنالك



المهرج العجوز
١٩١٧

والده لم يكن يدرك اكاديميا وفنيا أهمية هذه الجملة .. الا أن روو أدركها فيما بعد .. حينما كان اللون ينساب من فرشاته على اللوحة .. وحينما كانت يده تتصارع مع قطع الزجاج .. وحينما كانت تحفر بدقة على الحجر والمعدن .. **لقد تصالح روو مع خاماته .. فجاءت روائعه .**

وكان والده يفزع من مجرد رؤية دولاب أو مكتب سيء الصنع .. « **هؤلاء الناس لا يدركون أن الخشب لديه الاحساس .. تماما كالانسان** » !!

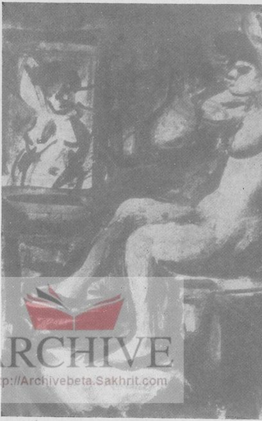
ولقد بدأ أول احتكاك لروو بالفن وهو صبي صغير حينما تعلم كيف يصوغ قطع الزجاج المعشق .. ينظمها ويلونها .. لكنه لم يستمر طويلا .. لقد شعر حقا بمهارته .. لكنه لم يشعر بمتعة الخلق والابداع .

وفي عام ١٨٩١ .. التحق روو بمدرسة الفنون الجميلة .. وأصبح تلميذا للفنان **جوستاف مورو** ١٨٦١ - ١٨٩٨ كان مورو في سنوات عمره الأخيرة .. يهتم بالموضوعات الدينية .. يصبها في نسيج منغم دقيق يعتمد كثيرا على التفاصيل الدقيقة والألوان الداكنة .. وتأثر التلميذ بالأستاذ .. فكانت الألوان عند روو قاتمة .. حزينة .. والسطح منغم عميق .. والمسحة الدينية تسود أعماله .. ولا يعد روو بذلك مقلدا لأستاذه .. لكنه كان متأثرا به فقط .. مجرد تأثر .

أدرك مورو أن التلميذ الصغير سيصبح شخصية متميزة في عالم الفن.. « **أنا أشعر بتميزك الكامل وتفردك .. واعجب بعاطفتك المتدفقة للعمل .. وعشقك لرسم التكوينات غير العادية .. وغير التقليدية** » .

ولكن روو أصيب في عام ١٨٩٨ بصدمة عنيفة .. لقد توفي مورو .. الأستاذ .. والأب الروحي .. وجاء موته في فترة حرجة .. فروو لم يؤكد نفسه بعد .. وسنده الوحيد تركه وحيدا .. مغمورا .. وهو بعد في سن الثلاثين .. بينما فنانون آخرون من جيله مثل **بيير بونارد** ١٨٩٧ - ١٩٤٧ و **ادوارد فولارد** ١٨٦٨ - ١٩٤٠ .. يتربعون على القمة بعد أن قاموا بحركات جريئة أسهمت في اخصاب تاريخ الفن .. لقد كان موت مورو اختبارا خطيرا لموهبته .. الا أنه في الواقع نجح في هذا الاختبار .

ولقد تذكر مورو تلك الفترة فيمابعد .. فكتب في عام ١٩١٣ : « **كان باستطاعتي في ذلك الوقت أن أرى الأماكن التي أوحت لأساتذة الفن**



اسكتش لعارية ١٩٠٥

قيمة في حياتهم فهي قيمة المتع الخاطفة والأفراح المبتذلة .. انها حقا حياة رخيصة .. لكنها أثرت روو بموضوعات لم تنضب طوال ٦٠ عاما مارس فيها الفن بكل جدة وجدية .

واذا كانت الحرب الأهلية التي نشبت في حي بيلفي العمالي والذي يقع في شمالي فرنسا ، والذي ولد فيه روو قد أثرت تماما على تفكيره ونظرته العامة .. فقد أخذ روو من والده الذي كان يعمل نجارا بعض الأشياء التي أثرت في أسلوبه الفني بوجه عام .. قال والده يوما : « **واجب الفنان الأول هو التصالح مع خامته** » .. ولا شك أن

الهولنديين والفلامنك والايطاليين بروائع اعمالهم .. ولم يكن ذلك ليكلفنى بنسا واحدا .. لكنه كان على ان افهم .. واتعمق فى حياة هؤلاء الذين اعيش بينهم .. كان على ان اتفهم جيل العصر الذى اعيش فيه .. وبدلا من المتعة واللهو كان يكفينى الشعور باننى اتنفس هواء غير مدنس .. واننى حقيقة وحيد » .. وكان روو بطبيعته يحب الوحدة والاعتماد على النفس .. ولعدة سنوات كان أقرب أصدقائه اليه لا يعرف أين يعيش .

وبالرغم من عزلة روو .. وعدم انتمائه للمدارس الفنية التى ازدهر بها عصره .. **الا ان الحوشيين اعتبروه حوشيا بالرغم منه** .. وأشركوه فى معرضهم الشهير الذى أقيم فى عام ١٩٠٥ .. والذى اشترك فيه **هنرى ماتيس و البير ماركيه و اندريه دران و موريس فلامينك** .

وحقا كانت أعمال **روو** تشبه فى أسلوبها وطريقة معالجتها أعمال الحوشيين .. فقد كان روو فنانا متحررا .. جريئا فى تكويناته .. مغرما بتحريف الأشكال وتشويهها .. ألوانه عنيفة جريئة متناسقة .. زاعقة فى تعبيريتها .. صارخة فى حوشيتها .. ومع كل ذلك لم ينضم رسميا اليهم .. الى الحوشيين .

ولكى يسير روو فى طريق الفن الطويل دون أن يتعثر .. كان عليه أن يتعرف على تاريخ الفنون .. لكنه كان عليه قبل ذلك أن يتصالح مع ماضيه المفعم بمأساة باريس فى حربها الأهلية .. لقد أوضح تماما فى لوحاته كيف يتصارع هذا الماضى فى داخله .. ففى فترة الاحتلال ١٩٤٠ - ١٩٤٤ رسم روو لوحة صغيرة المساحة .. قابلة للكسر .. تصور ببساطة وبعمق رجلا يتدلى من مشنقة .. وكتب روو فى أسفل اللوحة : « **الانسان ذئب لأخيه الانسان** » .. كلمات رددها طويلا فى سنوات عمره الأولى .

وشعر روو بالمهازل الاجتماعية .. عندما بدأ يرتاد المحاكم عام ١٩٠٦ كى يتعرف على مآسى الآخرين .. ان انسانا يطالب بمحاكمة انسان آخر هو فى رأى روو أمر غريب وخاصة فى الوقت الذى كانت فيه قضية دريفو تربض بثقل على الضمير الفرنسى .. وفى لوحاته عن المحاكم بدا روو مأخوذا بالناحية التشكيلية البحتة لملابس القضاة .. مذهولا بحركاتهم المتعجرفة .. لكنه لم يحاول أن يدينهم .. فالقضاة والمذنبون فى نظره متشابهان .

ثم اتجه روو الى الفلاحين فرسم فى عام ١٩١١ لوحته **الرائعة** .. « فلاحتان » .. ثم رسم الملاك والمستغلين .. واتجه روو بعد ذلك الى قطاع آخر من المجتمع .. عندما اندمج فى جو باريس الليل الصاخب .. وخرج من هذا الجو المثير بمجموعة لوحات بالجواش عن فتيات الليل .. غير أنه لم يهتم بالجانب الشهوانى المثير فى أجسادهن وحركاتهن **كما فعل تولوز لوتريك** ١٨٦٤ - ١٩٠١ وانما رسم فتيات الليل بعد أن شوه أجسادهن وأوحى بابتذالهن .. لكنه فى الوقت نفسه لم يتهمهن .. ولم يفكر فى الحكم عليهن بالاعدام .. « **ان هذه الأجساد البشرية سرعان ما تذبل عندما تدرك وتشعر بأنها حقا غير محبوبة** » .

لكنه لم يخرج من جو الليل العابث الغامض بفتيات الليل فقط .. لقد رسم المهرجين .. والبهلوانات .. وكان يثيره التناقض المريع بين المظهر الخارجى المتألق لهؤلاء المساكين .. وبين حقيقتهم البائسة المختفية بالداخل .. ان المجتمع يستغلهم .. تماما كما يستغل العاهرات .. وفى النهاية يتخلى عنهم .. بعد أن يحصل على كل المتع .

ولقد تميزت هذه المجموعة من اللوحات بطبقات الألوان الموضوع بعضها فوق بعض .. بحيث بدا اللون سمكان بعد أن وضع الاسود فوق الأبيض .. ومن فوقها طبقات منغمة جريئة من ألوان أخرى عنيفة وحارة

.. وبطبيعة الحال لا نستطيع أن نتأمل « **العمة ساليز** » دون أن ندرك هنا أن الانسان يبدو فى نظر روو لعبة صغيرة جميلة ولكنه سرعان مايتدهور ويذبل .. حينما يعترك بالحياة .. تماما مثل العمة ساليز التى أصبحت هشة .. ضعيفة .. خائرة .

وكانت فكرة ان الانسان معرض لأن يكون طريدا منبوذا تطارد روو دائما .. وتؤرقه .. وبطبيعة الحال لم يكن العالم يدرك ـ على نطاق واسع ـ أبعاد كلمة اللاجئين .. كما ندركها نحن الآن .. والتى أصبحت فى الحق احدى معالم قرننا العشرين .

والحقيقة أن تلك الجوانب الاجتماعية فى أعمال روو كانت تبدو باهتة ـ فى نظر جيله ـ الى جانب أعماله الدينية الكثيرة .. مثل «**المسيح**» .. « **المهرج العجوز** » .. « **فى المطبخ** » .. لكنهم لم يدركوا أن روو عندما تحول الى الانجيل ينهل منه مضامين لأعماله ، كان يضرب عرض الحائط بالأساطير المسيحية .. وفى لوحته « **المسيح** » عبر عن الرسوم الدينية التقليدية وأصبحت اللوحة بنسيجها الدقيق .. وطبقات اللون المثيرة والتكوين العام لشخوص اللوحة احدى روائع القرن العشرين .

أما لوحة « **فى المطبخ** » ١٩٣٧ .. فتوضح أن روو قد تخلى تماما عن الأفكار التقليدية المرتبطة بزيارات السيد المسيح .

وعندما تقدم روو فى العمر ظهر واضحا أن عدة عناصر قد امتزجت فى رسومه الدينية .. لقد تخلى عن الأماكن الدينية الحقيقية .. وأصبحت أورشليم هى حى بيلفى .. والطيران الى مصر .. هو طيران الى مارن أو أى مكان آخر فى فرنسا .. وكانت هناك تكوينات بالامكان أن ينظر اليها على أنها قبو فى منزل .. أو مكان ما فى غابة جرداء غير مورقة .. أو شرفة تقع على منحدر وتأخذ شكل الصليب .. وكان هناك أيضا التركيب المذهل للألوان .. **فقد وضع لونا فوق لون فاحدث بذلك طبقات من الوان عنيفة جريئة** ... وربما لا يصاب المتلقى بالعجب وهو يرى السطح العميق المشغول بدقة حينما يتذكر أن روو كان فى صباه صانعا للزجاج المعشق .. يصوغه .. ينظمه .. يلونه .. ليصبح فى النهاية نافذة أو بابا .. وأنه فى عام ١٩٤٥ صمم نوافذ كنيسة بلاتوداس من الزجاج المعشق .

ولقد دارت مضامين أعمال جورج روو سواء كانت فى الزجاج المعشق أو الحفر على المعادن والحجر أو الرسم بالألوان المائية والزيتية حول المواضيع الدينية .. **والعاطفية .. والاجتماعية** .

وفى عام ١٩٥٨ عندما سكتت يد روو الفنان الى الأبد .. تكلمت أعماله .. وتحركت الى بلدان كثيرة .. تؤدى رسالة جورج روو .. تحكى قصة حياة دولة .. وقصة حياة فنان .

روضة سليم

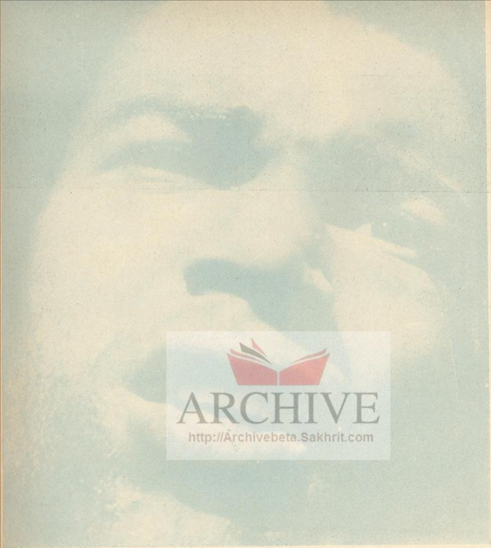
مارتن لوثر كنج

وازمة التفرقة العنصرية

ليس أدهى من أن يواجه أبناء البلد الواحد ، فى شيع متناحرة وأحزاب متنافرة ، بعضهم البعض ، فى معارك دامية مسارحها الطرقات والميادين العامة ، ونيرانها الحقد المتقد فى النفوس وعدتها الخناجر المزمجرة الهادرة والزجاجات والمفرقعات والحجارة .

ومن مشاهر تلك المأساة الدامية التى عاشتها أمريكا ، فى أواسط عام ١٩٦٦ ، والتى لم يسدل الستار عليها بعد :

• ما وقع فى احدى ولايات الشمال حيث قاد مؤتمر الزعامة المسيحية الجنوبية الموالى لمارتن لوثر كنج مسيرته الخامسة للمطالبة بالحقوق المدنية ، واقتحم أحد الأحياء العمالية للبيض ، تواكبه قوة هائلة من الشرطة ، فقوبلت هذه المسيرة للمرة الخامسة أيضا بوابل من الأحجار والزجاجات والمفرقعات . أما مطلب هؤلاء المتظاهرين فكان المساواة فى الحصول على المسكن . والرد الذى حصلوا عليه كان بمثابة لوحة فى يد امرأة من البيض تحمل



رسما هزليا يصور أفريقيا شاهرا رمحه ، وقد ذيل بالعبارة الآتية : « **قبلنى فانا مثلك ..** » !

• عقد رجال مارتن لوثر كنج العزم على مواصلة زحفهم ، وجعلوا من أهدافهم ضاحية شيشرون ، وهى من معاقل آل كابونى القديمة التىاضطرمت بالثورة والهياج فى آخر مرة حاول فيها زنجى أن يقيم بها وذلك فى عام ١٩٥١ ولكن زعماء هذه الحركة رأوا ارجاء حملة شيشرون ، بعد الالحاح والالحاف الشديدين اللذين تعرضا لهما من جانب مجلس المدينة وحلفائهم من البيض سواء من بين العمال أو رجال الدين . ولكنهم تجمهروا فى بوجان فى قوة مؤلفة من ٥٠٠ شخص، وتعرضوا مرة أخرى لجمهور من المتظاهرين يحملون الأعلام الاتحادية مدمدمين مزمجرين .

• وفى جريناد بولاية ميسيسبى، احتلت مسيرة ميريديث فى الشهر قبل الماضى ساحة المدينة ورفعت علم



الولايات المتحدة فوق النصب الاتحادى للولاية ، فلم يزد هذا المشهد البيض الا تصميما على مقاومة الحملة • وبعد انقضاء اسبوعين على هذا التاريخ اقتحمت شرذمة من البيض تضم صفوة مواطنى المدينة ، حى الزنوج ، ولم يفلح فى تهدئتهم غير تسلل حاكم الولاية الى المدينة ، وتلاوته قانون التظاهر عليهم •

• وفى لانسنج بميتشيجان ، قامت المناوشات بين شراذم البيض والزنوج خلال ليلتين ، واستخدم الفريقان فى معركتهم الفاصلة القنابل الحارقة لمهاجمة السيارات وتحطيم واجهات المتاجر • وأصيب أربعة زنوج بنيران البنادق كما جرح عدد كبير آخر من المتظاهرين • ولم ينقشع غبار هذه الحرب حتى أقنع قادة الزنوج رجال الشرطة بحصار المنطقة ومنع الأجانب بما فيهم رجال الشرطة أيضا ، من دخولها ، على أن يتركوا لهم تهدئة المنطقة بوسائلهم الخاصة •

• وفى الجانب الشرقى من ديترويت وبالقرب من المنطقة التى انطلقت فيها أول شرارة للمظاهرات العنصرية الدامية فى عام ١٩٤٣ (حيث لقى ٣٤ شخصا مصرعهم وأصيب ما يزيد على ٦٠٠ بجراح) ألقى الشرطة القبض على ثلاثة زنوج بتهمة التسكع والقاء الحجارة فى الطرقات • كما طارد الشرطة بعض الشبان الزنوج وألقوا القبض عليهم بعد أن وجدوا فى حوزتهم مجموعة من الأسلحة النارية والخناجر التى كانوا يخفونها فى سلال الغسيل •

• وفى بروكلين ، فى القسم الذى يغلب عليه السكان البيض ، هاجم بعض الشبان البيض ثادوود واتسن وآخرين خرجا للتريض بصحبة زوجتيهما • فولى الزنوج الأدبار وفى أعقابهم أربعون شابا من البيض ، حتى بلغوا مسكن واتسن الذى لم يلبث أن اختفى داخل المنزل هنيهة ثم ظهر من جديد حاملا بندقية عيار ٢٢ ، صوبها الى الجمع وأطلق ثلاثة أعيرة نارية ، فأصاب اثنين من البيض • وأفرج عنه بضمان مالى غير انه تعرض عند عودته الى المنزل لشتى الاستفزازات والمناوشات • ولم تهدأ الخواطر حتى تدخل فى الأمر خليط غريب من دعاة الصلح ، من بينهم اعتى عتاة المشاغبين البيض •

وها هى مجلة النيوزويك تجرى تحقيقا صحفيا واسع النطاق ، يقوم على أساس من الاحصاءات والاستفتاءات والتكهنات السياسية ، وتشهد شهادة من كان من أهلهم ، كما يقول المثل السائر ، بأنها استخلصت من أفواه ٢١ مليونا من الأمريكيين الزنوج



م • ل • كنج



الساخطين المطالبين بحقهم فى المساواة فى التعليم والمآكل والوظائف والتمثيل السياسى والأجور والأسكان وفى رفع نير الهوى والبغضاء والاضطهاد والعنصرية عن كواهلهم ، استخلصت هذه الحقائق الدامغة الواضحة وضوح الشمس فى رائعة النهار ، وهى أن ركب ثورة الزنوج الزاحف المظفر لن يتوقف ، وان قادة الثورة الغيورين ممن كفروا بالمقاومة السلبية أو السلمية أو اللاعنف سبيلا الى تحقيق مطالبهم ، سوف لا يألون جهدا فى سبيل تحقيق القوة والغلبة للسود ، وان جنود هذه الثورة الراجلين هم على أهبة الاستعداد دائما لتلبية النداء واستجابة دعوة الداعى الى حرب الهراوات والحجارة والزجاجات والمفرقعات على مسرح الشوارع والطرقات .

ولكن ما هى تلك الأهداف الجسام والمرامى الخطيرة والغايات البعيدة التى ترمى اليها هذه الحرب الضروس التى تدور رحاها فى شوارع وساحات وميادين بلد يتخذ من شعلة الحرية رمزا له ؟ لا شىء ، أو بالأحرى هى حفنة قليلة من الحقوق المشروعة لأبناء الوطن الواحد ، فهى لا تعدو أن يسمح لافراد الشعب الزنجى المضطهد الذى يمثل أكثر من عشر سكان الولايات المتحدة ، بمقعد مشرف فى مباراة للكرة ووجبة فى مطعم بوسط المدينة ، وقمطر لطفل زنجى فى فصل دراسى ، ووظيفة بائع فى متجر كبير وبضعة دولارات اضافية فى أجر الأسبوع . ولكن الشعب الابيض وبخاصة تلك الفئة منه التى تأخذ بنصيب كبير من رغد الحياة الأمريكية ، انما تحس بأن معشر الزنوج هم أخطر المنافسين لهم فى ذلك القليل الذى يحصلون عليه . فهم اجتماعيا أول خط من خطوط الدفاع أمام جحافل الزنوج المتقدمة على طريق المساواة الاجتماعية فى الحقوق المدنية كافة . فقد أثبت علماء الاجتماع فى واقع الأمر ، أنه كلما كان الرجل الأبيض قليل الحظ من التعليم والرخاء المادى ، كلما كان حقده أعمق وأخطر تجاه الزنجى . وشاهد ذلك أن سبعا وخمسين فى المائة من البيض ذوى الدخول العالية يؤيدون مظاهرات الاحتجاج التى يقوم بها الزنوج فى حين أن المعارضين لهذه المظاهرات من محدودى الدخل أو قليلى الحظ من الرخاء المادى العام لايتجاوزون أربعا وعشرين فى المائة . وعلى هذا القياس أيضا فان ٤٤ فى المائة من الأفراد البيض محدودى الدخل يأبون تجربة الملابس التى سبق أن جربها الزنوج ، فى حين أن علية البيض ممن لا يجدون غضاضة فى ذلك لا تزيد نسبتهم على ٢١ فى المائة .

ويعتنق الأفراد البيض من محدودى الدخل ، الذين يحسون أكثر من غيرهم بخطر الزنوج عليهم وشدة منافستهم لهم فى مجالات الاقامة والدراسة والعمل ، من الأفكار العتيقة حول الزنجى ما لا نلمسه فى الطبقات العالية الدخل من البيض . فهناك ثلاثة من بين كل خمسة أفراد بيض ، يعتقدون ان « **رائحة الزنوج مخالفة** » ، غير أن هذا الاعتقاد لا يجد صدى لدى اكثر من ٤٥ فى المائة من فئات البيض ذات

الدخل المرتفع • غير أن ذلك لا يحول دون القول بأن معشر البيض بوجه عام لم يستطيعوا أن يتخلصوا من هذه الترهات والأوهام التى تنسب للزنوج والتى تضرب بجذورها الى أزمنة سحيقة مضت • فلا زال نصف مجموع البيض يعتقد فى قرارة نفسه أن الزنوج قليلو التمسك بالفضائل ، واقرب الى الاباحية وفساد الخلق ، بل أن طموحهم محدود وهمتهم فاترة •

ولكن كم من الوقت سيتطلبه الأمر لكى يتخلص البيض من كل هذه الأحكام العنصرية الجائرة ؟ ان ذلك ، كما يقول الخبراء ، لا يرجى تحقيقه فى المستقبل القريب ، بالقياس الى مدى التقدم الذى أحرزه الشعب الأمريكى خلال السنوات الثلاث الماضية • ومع ذلك فان الغالبية العظمى من البيض تكاد تسلم بالحقيقة الماثلة فى أنه لن يمضى وقت طويل حتى يجاب الزنوج الى مطالبهم ، فانكارها عليهم لا يمكن أن يستمر الى أبد الآبدين • فهناك ما يزيد عن سبعين فى المائة من البيض ممن قرر فى نفوسهم أنه لن يمضى أكثر من خمس سنوات حتى يقيموا مع الزنوج فى أحياء مشتركة ، عن رضى أو كره منهم •

وقد يتساءل الكثير من البيض فى احلام يقظتهم قائلين :

لماذا لا يعود الزنجى من حيث أتى ؟

وهذا وهم باطل، فالزنجى أحق بالحياة فوق أرض هذا الوطن الجديد ، الذى جاءه رقا ولكنه ابتاع حريته بالثمن الحلال ، ألا وهو بناء صرح هذا الوطن وبذل النفس والنفيس فى سبيل رفعته ومجده • وقد يدخل فى روع الشعب الابيض انه قادر على مواصلة العيش بمفرده ، ولكن ذلك محال عليه • ولا عجب فان الشعب الزنجى الذى يؤلف ١١ فى المائة من سكان الولايات المتحدة، انما يشكل ٩ر٥ فى المائة من تعداد قواتها المسلحة ، بل ان نسبة المجندين من الزنوج تجاوزت فى العام الماضى حدود تعدادهم الى ١٣ر٤ فى المائة ، ويظهر هذا التناقض فى النسبة واضحا فى فيتنام ، حيث يزج بهم فى الحرب بأعداد كبيرة ليحاربوا ويقتلوا ويريقوا دماءهم فى حرب جائرة ، لكى يعودوا بعد ذلك ان كتبت لهم الحياة الى جحيم التفرقة العنصرية فى ظل الحياة المدنية • ولكن الحقيقة الواضحة التى عاد بها محررو مجلة نيوزويك بعد استطلاعهم لآراء المحاربين الزنوج فى فيتنام ، هى ان من سيترك الخدمة من الزنوج وبخاصة هؤلاء الذين حاربوا فى فيتنام لن يرتضوا بحال حقوقا للمواطنة من الدرجة الدنيا • فيقول الجاويش هندرسون وهو يتطلع للعودة الى بلده: « أشعر فى هذه اللحظة أننى أهلت نفسى لكل ما يجتنيه اى فرد آخر من ابناء وطنى ، ولا غرو فقد كنت هدفا للأخطار والمحن ذاتها » • ويصرح العريف البحرى جونز بقوله : « لن اتدرع حين أعود بمثل ما تدرعت به من صبر فى الماضى ، ولم لا؟ فلى حقوق اريدها » • ويأخذ الجاويش فردريك روبنسون الذى يقضى فترة نقاهته بأحد المعسكرات الخاصة بالقوات الجوية ، سبيلا أقصر وأقذع الى الحقيقة : « عندما أعود الى أرض الوطن لن أكون أقل شأنا من أى صعلوك آخر من سفلة شعب الولايات المتحدة » •

هكذا تجمعت نذر الشر فى بلاد العم سام هذا الصيف ، وشهدت ساعات حرجة لا نظير لها فى تاريخ الأزمة العنصرية • ترى كم سيمضى من وقت قبل أن يفيق الشعب الأمريكى الأبيض المتسلط الى حقيقة خطر العنصرية الداهم ، والى حق الزنوج فى الحرية والمساواة ؟

رمزى جرجس



أسبوع الفيلم الياباني

تنفيذا لاتفاقية ثقافية عقدت بين الجمهورية العربية المتحدة وبين اليابان فى فبراير الماضى ، اقيم أسبوع للفيلم اليابانى ابتداء من يوم الاربعاء ٥ اكتوبر ،عرضت فيه سبعة افلام طويلة وسبعة أخرى قصيرة ، وذلك فى القاهرة بسينما اوبرا وبالاسكندرية بسينما ريالتو ■

واليابان اليوم ، هى اولى دول العالم فى صناعة الافلام تليها الهند ، ثم تاتى من بعدهما الولايات المتحدة الامريكية اذ نمت هذه الصناعة الضخمة فى ابطاء بعد أن اصابتها الحرب العالمية الثانية بالشلل والدمار • وابتداء من سنة ١٩٤٦ ، نمت بسرعة مذهلة أثارت السينمائيين فى انحاء العالم • فلم تات سنة ١٩٥١ حتى كانت افلام **كورساوا** تحتل مركزا عالميا فى مهرجان البندقية • ان سنة ١٩٥١ ، كانت عام « **راشومون** » وقد حاز علىجائزة الأسد الذهبى • وبعد ذلك بثلاث سنوات ،انتصر ايضا فيلم **الساموراى السبعة** » واعلى قمة بلغها الانتاج السينمائى للافلام الطويلة فى اليابان كانت فى عام ١٩٦٠ ، اذ وصلت الى ٥٤٧ فيلما ،هبطت الى ٥٣٥ فى ١٩٦١، ثم الى ٣٧٢ فى عام ١٩٦٢ ، واخيرا الى ٣٥٧ فى ١٩٦٣ • ويتارجح الانتاج الآن حول رقم الثلاثمائة فيلم •

ويرجع سبب هذا الهبوط الى المنافسة القوية التى تلقاها صناعة السينما من التليفزيون • هذا ولا تنفرد اليابان بتلك الظاهرة ، لان الملاحظ ان صناعة الافلام تسجل هبوطا مستمرا فى البلاد العريقة ،بينما تنمو نموا مطردا فى البلاد النامية • ففى الولايات المتحدة هبط الانتاج ابتداء من سنة ١٩٥٠ ، ولكن لاسباب ليس للتليفزيون دخل بها فى بداية الأمر ، وانما كان الهبوط نتيجة حكم قضائى كسبته دور العرض ضد الشركات المنتجة ، فاصبحت لها حرية اختيار الافلام التى تعرضها • وكانت نتيجة ذلك هبوط الانتاج هبوطا ملحوظا ، فسجل ٣٩١ فيلما فى عام ١٩٥١ ، ثم هبط باستمرار حتى أصبح ١٥٤ فيلما فى عام ١٩٦٠ بسبب منافسة التليفزيون القوية •

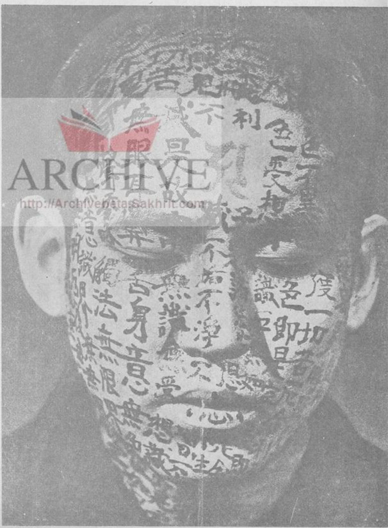
ومن بين العدد الضخم من الانتاج السينمائى فى اليابان نسبة كبيرة من الافلام الملونة ، بلغ عددها على سبيل المثال ٢٥١ فى عام ١٩٦١ (أى بنسبة

٤٧ فى المائة) • وهذه النسبة فى تزايد مطرد •والى جانب هذه الافلام الطويلة تنتج اليابان عددا لا بأس به من الافلام التسجيلية يزيد عددها على الألف فى كل سنة •

وبعد ان ابرزنا أهمية هذه الصناعة فى اليابان وأشرنا الى المركز المرموق الذى تحتله الآن فى العالم ،يجدر بنا ان نشير الى بعض النواحى التاريخية لتلك الصناعة الفنية ونتحدث عن الاتجاهات والمدارس هناك •

وبالرغم من ان السينما كانت معروفة فى بلاد الشمس المشرقة منذ عام ١٨٩٦، اذ انتج الهواة هناك بعض الافلام التسجيلية ، الا ان المؤرخين قد اجمعوا ان تاريخ السينما الفعلى يبدأ فى اليابان منذ ١٩١٢ ، وهى السنة التى انشأت فيها أول شركة للانتاج تحت اسم **نيكاتسو** Nikkatsu

ونجحت هذه الشركة بفضل نظامها الدقيق ، اذ خصصت ستوديوهاتها فى طوكيو لتصوير الافلام ذات الموضوعات المعاصرة • اما بالنسبة للموضوعات التاريخية ، فقد بنت فرعا لها فى كيوتو (**العاصمة القديمة**) • غير ان السينما اليابانية كانت فى ذلك الوقت مرتبطة أشد الارتباط بالمسرح ، الأمر الذى جعل المخرجين متقدمين فى الصناعة



بطل فيلم « الخيال الرهيب » للمخرج كوباياشي



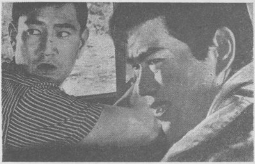
أكيراكوروساوا أثناء تصوير فيلم « ذو اللحية الحمراء »

كحرفة فنية ، أكثر من كونهم فنانين على قدرة خلاقة ، فنقلوا الى السينما المسرحيات الكلاسيكية التى عرضها من قبل مسرح « كابوكى » التقليدى ، ولم يغيروا فيها أى شىء بل واحتفظوا ايضا فيه بالرجال الذين يقومون بالادوار النسائية (**ويطلقون عليم اسم اوما‌يا** Omaya) وكانوا ايضا يحتفظون لكل فيلم بمعلق اسمه بلغتهم « **البنشى** » Benshi ليفسر لجمهور المشاهدين أحداث الرواية ، نظرا لان الافلام كانت صامتة فى ذلك الوقت · واتجهت اهتمامات المخرجين الى اتقان حرفية السينما ، مثل تقطيع المشاهد والتوليف (**المونتاج**) والاضاءة · وفى هذا ما يفسر لنا سر تقدم السينما اليابانية الى درجة ان بعض الافلام التى تعود صناعتها الى ١٩٢٨ ، من انتاج **كينوجازا** Khingasa ، رغم مرور مايقرب من أربعين عاما ، مازالت تحتفظ بجراة فى التوليف والاضاءة يحسد عليها كثير من المخرجين اليوم·

ومنذ عام ١٩٢٠ ، قام ثلاثة من مخرجى الطليعة بالثورة على هذا « **المسرح المصور** » · وكان **كينوجازا** (المولود فى ١٨٩٦) أقواهم ثورة ، اذ نادى بالاضراب ونجح فيه · وكانت مطالبه هى الغاء الاوما‌يا والبنشى ، والعودة بالسينما الى أصولها الفنية من حيث الحركة والمضمون ·وكان ينوى اذ ذاك أن يصور فيلما طويلا ليبين فيه قوة اللغة السينمائية واصولها الفنية فى الدراما ، لولا ان اجتاحت الزلازل بلاده ، فدمرت فى ليلة أول سبتمبر ١٩٢٣ جميع استوديوهات طوكيو وهدمت ٨٠/ من دور العرض بها ·

وبعد سنة واحدة نهضت الصناعة السينمائية مرة أخرى ، وصور كينو جازا فيلم « **الحب والمطر** » أما زميلة « ميزوجوس Mesogushi المشهور ١٩٥٦) الذى سبق ان أخرج عشرة افلام قبل كارثة الزلازل ، فقد نجح فى أخراج أفلام رائعة مثل « **العبيط البائس** » « **ملكة الازمان الحديثة** » « **النساء قويات** » « **فى البحث عن بطة** » وجميعها أفلام تعتبر علامات ناصعة فى طريق السينما اليابانية · بقى واحد من الكبار الثلاثة ، هو تومو أو شيدا ·

الذىبدأ حياته الفنية باخراج جرىء لرواية ميترلنك « **الطائر الازرق** » · وكان هذا الأخير متميزا عن الاثنين العمالقة اللذين‌سبقاه ، وذلك باتجاهه



مشهد من فيلم « **طيار فى ازمة** » **اخراج فوكاساكوا**

الايديولوجى الواضـــح ، حتى انه أسس فى عام ١٩٢٧ جماعة **البروكينو** Prokino ، وهذه التسمية مشتقة من كلمتى سينما وبروليتاريا ، لأن اهتمـامه كان موجها الى المجتمع عامة ، والى حياة العمال خاصة ، وقد شجع هـذا الاتجاه ظهور السـينما الناطقة ، لأن الحوار أصبح هاما فى توضيح الأفكار والتعبير عنهـا فى سهولة .

ونمت السينما اليابانية فيما بين عامى ١٩٣١ و ١٩٤١ ، ويتحـدث مؤرخو السينما عن هذه الفترة بأنهـا فترة الواقعية الجديدة ، وفى خلالها أنتج ميزوجوشى فيلمين شهيرين انتقد فيهما حالة المرأة اليابانية ، وهما « **زوجة نانيو** » و « **أخوات جيون** » .

وفى نفس الوقت ، بذل مخرجون آخرون جهــودا صادقة ليقتربوا من الواقعيــة ، منهم على سـبيل المثـال **شيميزو** Chimizu المتأثر برنيه كلير الفرنسى والذى أخرج الكوميديا المشهورة (**عودة الى الشمال**) ، ثم نازوريه Nazuré مخــرج « **كونى وردة** » و « **زوجتى وكل العـائلة يعملون** ، وأخيرا **جوشى** Gushi أقربهم الى الواقعية والذى تلتحم أفلامه بالشعب ، وقد أخـرج « **عبء الحيـاة** » ١٩٣٥ **وأغنية باقة الزهور** ، « **السـيدة الشاحبة** » ١٩٣٦ ، « **ناس بـدون أسماء** » ١٩٣٧ ، « **رأس من الخشب** » ١٩٤٠ .

ولما انتهت الحرب فى عام ١٩٤٥ ، كان الدمــار قـد حل بالمعــامل وباســتوديوهات التصوير . ويقول **جورج سادول** المؤرخ السينمائى بأنه لم يبق فى اليابان كلها سوى ألف دار للسينما ، بعد أن بلغ هذا العدد ٢٥٠٠ فى عام ١٩٤١ .

وبالرغم من الدمار الشامل ، فقد شـاءت عزيمة المخرجين أن يشـقوا طريقهم وسط الدمار ووسط البرامج الامريكية التى ملأت دور العرض بأفلام هوليود ، فقاموا فى عام ١٩٤٦ بنهضة قوية وترسموا نفس الأهداف السابقة ، فبرز منهم **أكيرا كوروساوا** . وكانت بداية انتاجه مبشرة بالنجاح الساحق الذى ناله فيما بعد . ومن أوائل أعماله نذكر « **فى يوم أحد بديع** » ، « **الملاك السكير** » (**١٩٤٧**) «الكلب المسعور» (١٩٤٩) . وجميعها صورت . حالة اليابان الاجتماعية بعد الهزيمة العسكرية التى حلت بها .

وانتج مخرج آخر أســمه تاداشى اسماى Ismai فى عام ١٩٤٨ فيلما انسانيا أســمه « **نحن كلنا احياء** » (شبهه البعض بالفيلم الايطالى « سارق الدرجات » أثار النقاد وجعلهم يتحدثون طويلا عن الواقعية الجديدة فى السينما اليابانية . وبعضهم ذهب الى انها أصدق من السينما الايطالية . وزاد اهتمامهم اضعافا بعد أن فاز فيلم كوروساوا (راشــومون ١٩٥١) . بجائزة الأســد الذهبى فى مهرجان البندقية . وتوالت الانتصارات لتؤكد جميعها أصالة هذا الفن فى اليابان ، لأن مخرجيه يستخدمون اللغة السينمائية

الصحيحة والتكنتيك المبنى على قواعد الفن السليم ، من حيث الشكل والحركة فضلا عن المضمون .

وما دمنا قد تحدثنا عن **كوروساوا** ، فيجدر أن نشير الى ان المهرجان قد عرض فيلمـا له فى يومه الأخير ، وعنوانه «**اللحية الحمراء**» وفيه يقص حياة طبيب وما تخلل حياته من مفاجآت وآلام . وكما سبق القول من ان أكيرا كوروساوا صاحب فيلم راشومون يضيف الى انه ايضا مخرج فيلم (**الساموراى السبعة**) . وقد اقتبست هوليوود قصة الفيلمين واخرجت الأول باسم « **الغضب** » (اخرجه **مارتن ريت**) . والثانى فقد حوله الامريكيون الى (**السبعة العظام**) The Magnificent Seven اخرجه جورج ستورجس فى عام ١٩٦٠ ومثل فيه يول برينر وهورست بوشهولتز غير أن أهم أعمـاله على الاطلاق هو الفيلم الذى يروى فيه قصة رجل فى الستين يعرف انه سيموت بعد ستة أشهر لاصابته بالسرطان . والجدير بالذكر ان المجلات الفرنسية قد بدأت تهتم اهتماما شديدا بهذا الفيلم ، وهى الآن تنفض غبار النسيان عن هذا الفيلم الذى يسمى أريد أن أعيش Vivre وقد شبهت قصته بروايات دستويفسكى ومنذ أسابيع سافر كوروساوا الى هوليود فوصلها فى الخامس عشر من سبتمبر ليصور فيلم (**القطار المجنون** ، وبدلا من أن تقنع هوليود باقتباس أعماله ، فقد جاءت به شخصيا لتستفيد منه .

ولنستعرض بسرعة الافلام التى عرضها المهرجان . الفيلم الأول هو Kwaidan أو « **الخيال الرهيب** »

وهو عبارة عن ثلاث قصص اخرجها **كوباياشى** المعروف وقداستقاها من الاساطير التى كتبها لافكاديو هيرن ، ذلك الاديب الذى أحب اليابان واختارها وطنا له . ويمتزج بالقصص قدر كبير من الخيال تختلط فيه القسوة بالاشباح . والجزء الأول يتناول حياة رجل نبيل أى من الساموراى يهجر زوجته لانه يظن ان زواجه بأخرى غنية سوف يجلب له السعادة غير ان ظنه خاب ويعود الى امرأته الاولى ، فتنتقم منه الاشباح شر انتقام . والجزء الثانى من الفيلم يتناول تاريخ كاهن ضرير ، شاعر ومغنى ، استدعته الاشباح فى اجتماع عام ليحدثها عن الماضى من انتصارات وهزائم اليابان العسكرية فى الماضى السحيق .

أما الجزء الأخير ، فيروى حياة شاب يطارده ظله حتى يضيق الفتى ذرعا . فيحاول الهرب ولكن الاشباح تتلقاه .

وفيلم طيار فى أزمة The Kamikaze Guy (اخراج **فوكاساكوا**) يتناول مغامرات شاب يمكن القول بأنه جيمس بوند اليابانى . « **واسطورة يابانية** » عبارة عن اسطورة تروى مغامرات اله الحرب فى أثناء الحروب الداخلية التى سادت اليابان فى فترة من تاريخها القديم .

« **الأميرة المرحة** » Les aventures de la princesse Anmitsu كوميديا مرحة حيث يحتل الرقص مركزا **هاما** (اخراج اوشونى) .

فيلم (**سن الشقاوة**) L'âge frivole اخرجه موريناجا وهو ليس أكثر من كوميديا تنتقد الحياة اليابانية الحديثة .

ولعل أحسن الأفلام هو تلك الدراما الاجتماعية المسماة « **فتاة من الحى الشعبى** » أو فتاة الأسفلت The Asphalt الذى يقص حكاية احدى فتيات الهوى تقابلت مع مزارع غنى ، فيقع فى غرامها بسبب براءتها ورقة مشاعرها، ولأنها بالرغم من الحياة الفاسدة التى تعيشها ، احتفظت بحبها للزهور والناس والأشياء الجميلة . وقد قيل فى الامثال ان الحب أعمى ويحاول هذا المزارع العائد من البرازيل أن يقنعها بأنها قد تكون فاقدة الذاكرة ويحاول أن يستعيد معها بعض أحداث ماضيها السحيق لانه مقتنع بأنها قد تكون من عائلة محترمة .. غير أن الفتاة تخبره بصراحة انها تربت على الرصيف وانها عملت وهى صغيرة ماسحة أحذية . ولا تثبط هذه التصريحات من همته ، لانه أحبها فعلا لطهارة قلبها .

سمير وهبى



« **كويدان** » **من أسطورة لافكاديو هيرن**

القاهرة ٣٠

درجة تحت الصفر

يتهافت المنتجون السينمائيون على الاعمال الادبية الكبيرة ، ابتغاء الرواج التجارى مستغلين فى ذلك شهرة العمل الأدبى أو ذيوع اسم صاحبه • وهذه فى الحقيقة ظاهرة منتشرة بين شركات الانتاج العالمية ـ كما هى منتشرة فى مصر ولعل هذا الانتشار يكشف بوضوح عن افتقار السينما الى كتاب متخصصين ، قادرين على تقديم نصوص سينمائية ذات مضمون فكرى جاد ومستوى فنى رفيع •

وفى مصر يحظى نجيب محفوظ بالنصيب الاوفر فقد قدمت له السينما زقاق المدق ، بداية ونهاية ، خان الخليلى ،بين القصرين ،السمان والخريف وان كان لم يظهر بعد ، وأخيرا فيلم القاهرة ٣٠ عن القاهرة الجديدة أخرجه صلاح أبو سيف وكتب قصته السينمائية صلاح أبو سيف وعلى الزرقانى ووفيه خيرى •

يختار سيناريو « القاهرة ٣٠ » شخصيتين رئيسيتين : محجوب عبد الدايم وعلى طه من الرواية الاصلية ، ليتابع من خلالها أحداث القصة بالاضافة الى شخصية أخرى هى أحمد بدير فى محاولة لتقديم صورة بانورا ميه للمجتمع القاهرى فى ثلاثينات القرن العشرين • والرواية الاصلية تنتهج شكلا واقعيا يحفل بالتفاصيل الدقيقة التى تكشف تكوين هذه الشخصيات نفسيا وفكريا داخل بناء تكنيكى شديد التماسك أعجز كتاب السيناريو الثلاثة عن تطويعه تماما للشكل السينمائى • فجاء السيناريو باهتا مصنوعا فى كثير من المواقف وخاصة فى بناء الشخصيات •

فشخصية **محجوب عبد الدايم** ، هى ذلك الانتهازى التقليدى الذى يولد فى أحضان الفقر ، فيدفعه الى النفاق والرياء ليصل الى ما يريد وعندما يبلغ مناه ـ بطريق غير شريف طبعا ـ تتحطم آماله عقابا له على سلوكه الخاطىء وتكتسب مثل هذه الشخصية دوافع سلوكها من الواقع الخارجى وهو فى القاهرة (٣٠) حاجة محجوب الى المال لشراء كتاب اللاتينى ومرض والده ، وكأن الانسان آلة يحركها المجتمع كيفما شاء • ونحن لا ننكر ذلك التأثير والتأثر المتبادلين بين الفرد والمجتمع لكن الفرد هو الذى يصنع المجتمع والتقاليد وهو الذى يقدمها بعد ذلك • ومحجوب عند نجيب محفوظ ، يدرك هذه القصة تماما ويعلم أنه حر فى اختيار الاتجاه المناسب له ، فهو



ن. محفوظ



ص. أبو سيف

صاحب فلسفة استعارها من عقول مختلفة . كما شاء هواه وفلسفة الحرية كما يفهمها هو .. « **هى التحرر من كل شىء ، من القيم والمثل والعقائد والمبادىء ، من التراث الاجتماعى عامة** وهو القائل لنفسه ساخرا : ان أسرتى لن تورثنى شيئا أسعد به فلا يجوز أن أرث عنها ما أشقى به » وهو يعنى بذلك القيم الأخلاقية والمبادىء الفكرية. **وترتكز فلسفة محجوب على هذه المعادلة الدين + العلم + الفلسفة + الأخلاق = طظ وهذه فى نظره أصدق معادلة** ، « لقد استعار فلسفته هذه بارشاد هواه ولكن تهيئوه لها نما معه منذ أمد بعيد . فهو مدين بنشأته للشـــارع والفطرة » وهو يرى أن حيـاته مليئـة بالمشـكلات ويضع على رأسها جميعا مشكلته الجنسية ، ويصفها بأنها مشكلة عسيرة الحل كالقضـيـة المصرية سواء بسواء » وبالاضافة الى هذا فان محجوب كان يقول : « **ليكن لى اسوة حسنة فى ابليس .. الرمز الكامل للكمال المطلق** » .

ليست المشكلة اذن هى الفقر ، فقد كان محجوب يعيش بثلاثة جنيهات فى وقت كانت فيه هذه الجنيهات كافية تماما لتمنعه عن هذا الاتجاه الانتهازى. ان المشكلة فى شخصية محجوب نابعة من تكوينه الفكرى والنفسي الامر الذىكان حريا بأن يثير صراعا هائلا داخل هذه الشخصية وخارجها لو أن السيناريو اهتم بابرازه بدلا من تحويله الى قالب مفرغ أقرب الى الدمية منه الى البشر .

وتغافل السيناريو أيضا ابراز الجانب الجنسى فى حياته الذى يمثل لديه مشكلة يضعها على رأس مشكلاته جميعا .

أما شخصية **على طه** فقد كانت ضعيفة البناء تفتقر الى الاقناع — فهو شاب يلبس ثيابا أنيقة جدا وينفق عن سعة وهو يؤمن بالاشتراكية مع ذلك ويحب احسان لكى يتزوجها ثم يتخرج من الجامعة ويرفض العمـل ويتفـرغ لاصدار جريدة ثم يعتقل قبل اصدار عدد واحد منها بسبب المنشورات التى يطبعها .. ان على طه لم يفكر مـرة واحدة فى مساعدة فتاة أحلامه ، هو أنانى اذن ويدعو الى الاشتراكية ثم يجد المـــال ليصدر جريدة ويسكن ويأكل وينفق ويطبع المنشورات دون أن تعرف مصدرا لهذا المال ثم يسلك سلوكا بورجـوازيا واضحـــا رغم أفكاره الاشـــتراكية .. **على طه** شـخصية **اشتراكية بورجوازية رومانسية !!؟**

ان الشخصية الروائية لابد أن تتوافر لها أبعاد معينة تمثل الجانب الفكرى والنفسى والاجتمـاعى ، وافتقارها الى أحد هذه الأبعاد يسلبها قدرتها على الاقناع اذ لا يستطيع المتفرج أن يتعرف على ذاته خلالها .

ولعل شخصية **احمد بدر** هى أكثر شخصيات الفيلم تكاملا من ناحية البناء



س . حسنى

الدرامى رغم قصرها وان كان السيناريو لم يحاول الاستفادة منها فى تقديم صورة واضحة للدور المشبوه الذى كانت تقوم به معظم دور الصحف فى ذلك الوقت .

وسبب التكامل فى هذه الشخصية وشخصية أحسان يرجع الى التزام السيناريو للمعالم الأساسية التى بنت عليهما الرواية الأصلية هاتين الشخصيتين .

يلجأ نجيب محفوظ الى استخدام المونولوج الداخلى فى معالجته لشخصية محجوب عبد الدايم ، وهو تكنيك ملائم تماما للشكل الروائى يكشف عما يدور داخل الشخصية .. والمونولوج الداخلى فى جوهره لقاء مع الذات أو هو حوار مع الذات يبلور مفاهيم معينة تكون أبلغ أثرا فى صدورها عن ذات الشخصية الروائية .

أما السينما فلها لغتها الخاصة وأسلوبها فى معالجة مثل هذه المواقف ، فهى فن يعتمد على الصورة أساسا للتعبير واللفظ يقوم بدور ثانوى وأهميته تبرز فى التعبير عن مفاهيم تبلغ حدا من التجريد لا يمكن للصورة أن تنقله .. ومن ثم فان استخدام المونولوج الداخلى فى الفيلم لم يكن مبررا بالمرة خاصة وأن الحوار الذى صيغ على هذا النحو لم يخرج عن كونه مجرد تعليقات على مواقف ، كان الأولى أن تظهر فى صورة لقطات قريبة تبين ردود الفعل عن الشخصية .

لا مناص من التعديل والحذف فى الروايات اذا ما أعدت للأفلام ، لكن يجب أن يكون الأساس هو المحافظة على وحدة العمل الفنية وتأكيد عضوية البناء الدرامى ونموه فى اضطراد . **استبعد المشهد الأول عند نجيب محفوظ دون مبرر درامى واضح** ، وهذا المشهد فى الواقع ، ضرورى كبداية لنمو الموقف حتى نصل الى الحديث عن **أوجست كونت** فى تطور طبيعى ، وهو ضرورى أيضا فى ابراز صورة العلاقات الاجتماعية بين الرجل والمرأة التى بدأت تقتحم ميدان الجامعة فى هذه الفترة من التاريخ ، وبالمثل نعرف رأى محجوب عبد الدايم فى المرأة . **لقد أدى استبعاد هذا المشهد الى بداية مفتعلة مبتورة يغلب عليها طابع الصنعة .**

كذلك هناك مشاهد أضيفت الى القصة الأصلية لم يكن لها مبرر درامى ، **فمشهد دار الأوبرا وذلك الجزء من غادة الكاميليا لم يضف الى الحدث شيئا بل انه أوقف التطور الدرامى لحين الانتهاء منه وكان الأفضل عدم وجوده وهو ان دل على شىء فانما يدل على المفهوم البورجوازى لشخصية على طه .**

تميز **صلاح أبو سيف** باتجاهه الواقعى فى الاخراج وهو يمثل مع **توفيق صالح** أهم اثنين من المخرجين الواقعيين فى مصر . والقاهرة ٣٠ امتداد لأسلوبه الواقعى والفيلم باستثناء الجزء الأول يعد عملا جيدا ،

يضاف الى أعماله الناجحة السابقة ، وهو فى الواقع أهم عمل سينمائى ظهر حتى الآن منذ **المستحيل** و **صراع الأبطال** فلقد كان المخرج يقظا تماما الى حركة الممثلين داخل الكادرات مسيطرا على حركة الكامرا وزواياها وبالأخص لقطة المتابعة الطويلة الممتعة لدخول اكرام هانم نيروز الى الحفلة • **غير أن الميزانسيه فى مشهد توزيع المنشورات، رغم ما فيه من صعوبة ظاهرة لم يكن موفقا فقد كان على طه يبدو كشاب ساذج يوزع اعلانات عن فيلم جنسى فى سينما ريو مثلا وسط زحام الخارجين من الصلاة** ، لم يكن لهذا المشهد أن يكون على هذا النحو الساذج فى السيناريو والاخراج • وقد استطاع صلاح أبو سيف أن يستغل الملصقات على الجدران فى لقطة متابعة طويلة ليعطينا صورة قوية ومؤثرة للجانب الفنى من حياة القاهرة حينذاك • الى جانب ذلك نقول لقد كان الاطار الفارغ فى حجرة على طه ببيت الطلبة غير ذى معنى • وحتى عندما اختارت الكاميرا زاوية تجعل رأسه محاطا بذلك الاطار ، لم يكن مقنعا أيضا •

من السمات التى تميز بها أسلوب **صلاح أبو سيف الواقعى** ، ميله الى استخدام الرمز المرئى ، لتجسيد معانيه ، والرمز فى غالب الأحيان لا يكون مشتقا من واقع تكوين الكادر الامر الذى يجعله كالتشبيه فى اللغة الأدبية • ونلاحظ فى هذا المثل أن الرمز عند صلاح أبو سيف قد أصبح جزءا من واقع الموقف الروائى فى الفيلم ، مثال ذلك عربة البطاطا والقرون • غير أن المخرج لم يتمكن من الاستفادة من عربة البطاطا كرمز بارز يرسخ فى وجدان المتفرج مكثفا بالمعنى المقصود • أما القرون فقد كانت رمزا مسفا الى حد كبير •

لقد بذل المخرج جهدا واضحا فى تنفيذ مشهد حفلة أكرام نيروز الملون •• فجاء الميزانسيه متقنا وزوايا التصوير ناجحة تماما وتكوين المشهد متناسقا ، وتآلف هرمونى • لكن يبقى سؤال لماذا كان هذا المشهد ملونا ؟

لجأت « **أنيس فاروا** » فى فيلمها « **كليو من ٥ الى ٧** » الى استخدام اللون فى المشهد الافتتاحى وكان لذلك دوره الدرامى والسينمائى أيضا ، فالمضمون فى هذا الجزء أسطورى يعتمد على تنبؤات العرافة ، وهو بذلك يختلف أساسا عن بقية أجزاء الفيلم التى تنساب فى أسلوب واقعى بريختى •

وهذا المشهد الملون فى القاهرة ٣٠ جزء ملتحم مع بقية الأجزاء برابطة النمو الدرامى ولا يميزه عنها شىء على الاطلاق ومن ثم فليست هناك مبررات ولو حتى ضعيفة تسيغ لنا قبول هذا المشهد •

أخيرا كان الممكن أن يقوم المخرج



مشهد من فيلم القاهرة ٣٠

بتنفيذ لقطة تنظيف الفستان باتقان أكثر من ذلك ، اذا كان واضحا أن على طه لم ينظف شيئا • وأن يمنح الجزء الأول من الفيلم وهى المشاهد البنائية ـ نصيبا أوفى من الاهتمام • فهذه المشاهد لم تستطع أن ترسم صورة واضحة محددة للأماكن التى تدور فيها الأحداث ، اذ كان من الضرورى أن يقدم لنا المخرج لقطات عامة تدرج فى الاقتراب حتى يتمكن المتفرج من التعرف على هذه الأماكن •

لعل السيناريو المكتوب يكشف عن الجهد الضخم الذى استلزمه مونتاج الفيلم ، فقد كان مثقلا بتفاصيل ليست من الدراما فى شىء • لقد استأصل المونتاج مايزيد على نصف ساعة من الفيلم ومع ذلك لم يكن الفيلم سلسا ناعما فى انتقالاته بل كان يتسم بالخشونة فى كثير من الأحيان ، مثال ذلك الانتقال الى مشهد أحسان وهى تسير فى الشارع ثم تلتقى بالبك وتركب العربية كان الانتقال من المشهد السابق الى هذا المشهد خشنا ومفتعلا ، لكننا نذكر بالتقدير مونتاج المشهد الذى يدور فى جرسونيرة قاسم عند أول لقاء لها معه وهو يهديها الملابس ثم انتقالها الى الداخل لكى تبدل ملابسها ، والتقطيع بينها وهى تلبس رينيه وهو يقطع التفاح ثم يفتح زجاجة الخمر •

أخيرا لقد أثبتت الوجوه الجديدة : **حمدى احمد** و **عبد العزيز مكيوى** و **احمد توفيق** قدرتها على استيعاب أدوارها عن فهم واحساس وان كان **حمدى احمد** لم يوفق فى التعبير عن الانفعال الصحيح فى الموقف الذى يواجه فيه أبيه المشلول • كما ان مكيوى غلب عليه الطابع الخطابى فى الآداء • ونجحت سعاد حسنى الى حد كبير فى حدود الدور المرسوم لها وكان **توفيق الدقن** متألقا فى أدائه المتقن لكننا لم نستطع أن نشعر **باحمد مظهر** أو هو لم يستطع أن يشعرنا بنفسه نظرا لقصر دوره • وكان **عبد المنعم ابراهيم** و **شفيق نور الدين** كعادتهما فى الفهم والادراك والاداء الطبيعى المؤثر •

فتحى فرج

فصل قصير..

من الحكاية الطويلة

•• وهذا ديوان آخر من الشعر الجديد يطل علينا فى هذا الموسم •• وقبله صدرت دواوين ايقاع الأجراس الصدئة •• اذكرينى يا افريقيا ••• قلبى وغازلة الثوب الأزرق ••• الطوفان والمدينة السمراء •• و •• صياد وجنية •• وفى الطريق الى القارىء دواوين جديدة •• وأخرى تنتظر دورها •• وهناك فى الصحف اليومية مكان ثابت كل أسبوع لأكثر من قصيدة •

وهكذا أصبح لهذا الشعر تراث•• وسنواته العشرون الماضية خلقت لنا نماذج ممتازة تثبت أصالته وضرورته وتؤكد أنه تطور حتمى للشعر العربى •• كما أنبتت لنا هذه السنوات شعراء متميزين لكل منهم شخصيته الواضحة التى تحدد قسماتها وتنبىء عنها قصائده وتجاربه وطريقته فى تناول الموضوع الشعرى •• والى عهد قريب كانت تنحل على الشاعر قصائد لم يقلها ••• وكان من المستحيل اكتشاف انها نسبت اليه ظلما ••• حدث هذا بالنسبة لشوقى •• وقصة ديوان ناجى المؤسفة لا تزال ماثلة أمامنا ••

أما هنا مع الشعر الجديد فأنت تكاد تحس أنفاس كل شاعر ••• تلمسه •• تتعرف عليه وتميزه ••• وهذه خاصية لها أهميتها القصوى اذا تذكرنا أن كل الشعراء على ولاء الزمان يدورون فى حلقة مفرغة يبدو أنه لا فكاك لهم منها الى الابد •• حلقة : الخيبة والحرمان والضياع ودفن الحب

في سنوات الشباب الأولى واكتشاف أن الخطوات ليست على أرض وان الاحلام تنسج في الهواء وأن الكل باطل ٠٠ هكذا الشعر : لا يفصح الا في الحريات ولا يصدق الا في الالم٠٠

ولولا ان كل شاعر يوقع نغمته بنفسه ٠٠ ولولا ان كلا منهم يجتهد ليضيف شيئا جديدا على ما سبق قوله ٠٠ لولا ذلك لما عرفنا المتنبى وبيرون واليوت والسياب ٠٠ وغيرهم وغيرهم ٠

وفتحى سعيد صاحب هذا الديوان شاعر له مذاقه الخاص وصوته المتميز ولكن داخل الحلقة المعروفة ٠٠٠ انه مثل الشعراء جميعا غريب ٠٠ ويكاد الديوان كله يكون قصيدة واحدة تؤكد هذه الغربة وتجسد ذلك الاحساس بأن الشاعر ليس له أرض وأنه حين يلمس الاشياء تتحول لا الى ذهب كما في الاسطورة وانما الى ثلج ٠٠

ومن دمنهور الى الاسكندرية الى القاهرة مرورا بنجع حمادى وربما بنجوع وقرى أخرى لا نعرفها يتوه الشاعر ويجرى ويهرب ٠٠ ويتوهم أنه يمكن أن ينفصل عن الاسى أو الحب الخائب اذا هو ارتحل ٠٠٠ في دمنهور :

سادفن كل أيامى التى راحت ولن تاتى

وابن خلف اوهامى جدارا شامخ الصمت

واحمل جثة الحب فواريها كماشئت

واحجب قصة الماضى فقد طالت

وانس انها كانت ٠٠

وفي الاسكندرية المدينة الكبيرة المتفتحة :

احس بالحنين

استشعر الضجر

بالشوق ان احب ٠٠ ان اطير ٠٠ ان اصارع القدر

أما في القاهرة ٠٠ القاهرة التى يظن الناس جميعا انهم يحققون فيها الاحلام التى ظلوا ينسجونها في كل المدن الصغيرة الاخرى ٠٠

يا طارق الابواب لا صدى سوى الشجن

في فتحة الشباك يسدل الكفن

موتاك في الدنى بلا مقابر

فالارض لم يعد بها مكان

وليس لى جناح طائر ٠٠



لو كان ٠٠ لطرت فوق غصن

لكننى واحسرتاه شاعر ٠٠

بضاعتى الأسى ٠٠ ومهنتى مهاجر

هكذا تبدو الرحلة وتنتهى والشاعر مهاجر ٠٠ ولكن الى أين ؟

وهذه الرحلة يقطعها الرجل العادى يتعلم ويعمل ويكافح ويتزوج وينجب أولادا يتقاسم معهم كل الامراض٠٠ ثم يدركه التعب والاسى ولكنه لايعرف لماذا ٠٠ أما الفنان فاحساسه بهذه الاشياء أعمق وادراكه لها أقوى ٠٠ انه ليتعذب وهو مدرك سبب عذابه٠٠ اللحظات لا تمر به مسطحة وانماتجرفه معها الى القاع او ترفعه الى الأولمب٠٠ انه يشارك في اللعبة وهو يعرف سلفا انه لن يكسب ٠٠ وهو يجرى موهما نفسه أن ما يبحث عنه هناك عند هذا الماء الذى يلمع ٠٠ ثم يجرى ويهاجر ٠٠ ولا شيء بعد ذلك ٠٠٠ والذى يبقى ويتجسد هو الاحساس الغائر بأنه قد غرر به وأنه خدع وليس مكانه في هذا العالم فيصرخ مخاطبا « رومبو » :

يا آخر عنقود الغرباء ٠٠

لسنا في هذا العالم

في صحة غربتنا النخب

وعندما ينضج الفنان فانه يواجه نفسه بالهزيمة ويحلو له أن يلمس الجرح القديم ويضغطه ٠٠ هذا زميل آخر عاش في الاسكندرية كذلك ٠٠ انه الشاعر اليونانى « كفافيس » ٠٠ يرد على نفسه في قصيدة « المدينة » محبطا أوهامه الكاذبة وساخرا منها :

لا ارض جديدة يا صديقى هناك

ولا بحر جديد ٠٠

وفي نفس الشوارع سوف تهيم الى الابد

وضواحى الروح نفسها ستنزلق من - الشباب

الى الشيخوخة ٠٠

وفي البيت نفسه سوف تشيب وتموت

المدينة قفص ولا امكنة اخرى هناك ٠٠ بل هذه دائما

ميناؤك الارض ولا سفن هناك

تجليك عن نفسك ٠٠٠ آه ٠٠٠ الا ترى

انك يوم دمرت حياتك في هذا المكان

فقد دمرت قيمة حياتك فى كل مكان آخر

وكذلك لا يخجل فتحى سعيد من أن يكشف زيف أوهامه فى قصيدة «فصل من الحكاية» وهى أحسن قصائد الديوان ربما لهذا السبب ٠

وفى داخل الحلقة كذلك يغنى الشاعر للمرأة ٠٠ ولانه شاعر بضاعته الكلام فهو هنا أيضا مرفوض غريب لا مكان له ٠٠ انه كما يقول لا يملك النجوم ولا القمر ولا بساط الريح وليس وسيما ولا غنيا ولا شىء أبدا٠٠ انه فقط : « **مشاعر وطاقة تموج بالفكر** ٠٠ » مثله مثل زميله محمد أبو سنة الذى يقول : « **وانما عشقت والغرام ياحبيبتى انتصار** » ٠٠ ولكنه قبل أن يتم نسج خيوط هذا الوهم الجميل ٠٠ وقبل أن يكمل حديثه عن انتصار الحب وروعته وزهده ٠٠ وقبل ذلك يقطع هذا الاحدب اللعين بصندوقه الملىء بالذهب الطريق عليه ويأخذ الحبيبة ويترك الشاعر الطيب يوقع لحنه للهواء ٠٠ ويلعن الفنان جراحه ثم يصرخ :

من انت ياصديقتى ؟
انجمه فى ذات غفوة من الأفلاك ؟
من انت يا مليكتى ؟
جنية رمت بها احشاء زوبعة ٠٠
لا كنت ها هنا ٠٠ ولا هناك
بل انت واحدة ٠٠
لا فرق بين هذه ٠٠ وهذه
فلست يا حبيبتى سوى امراة
مجرد امراة !٠٠

وصرخات دون كيشوت هذه لامعنى لها الا تأكيد الهزيمة وضيق سجن الوحدة والاحساس بالغربة ٠٠ وحتى اذا تحداها فهو تحد هزيل مضحك٠٠ يتحداها بماذا ؟

أتحداك بأن يهواك مثلى ٠٠

هكذا يعود الشاعر الى سجنه مزودا بالعجز والخيبة مفسحا لنفسه مكانا بجوار رامبو وعلى محمود طه وناجى وعبد الرحمن شكرى ٠٠ وكل الذين رجعوا من طريق الحب بالخيبة والحرمان لانهم لا يملكون الا الكلام ٠

ونظل نحن نسأل الفنان : لماذا انت قاتم ٠٠ لماذا أنت متشائم ٠٠ أين الوجه الآخر للأشياء ؟ هذه أسئلة لا جدوى منها ولن يجيب عليها الفنان ٠٠ ان الشعراء دائما أحلامهم أكبر من أحلامنا وأكمل ٠٠ وتصورهم للغد الأفضل وانتظارهم له لا يتوقف ٠٠

وفى كل هذه الدواوين التى صدرت أخيرا بحثت عن هذه القصيدة المتفائلة ٠٠ عن الشاعر الذى يغرد ٠٠٠ عن الوجه الآخر للأحاسيس الحزينة ٠٠٠ ولكنى لم أجدها شعرا نابضا بالحياة بل نغمة نشاز وسط الشعر الجيد٠٠ هذا هو فتحى سعيد حين يغالط نفسه :

وكل شىء عندنا وفير
وملكنا الكثير والكثير
فالشمس فى سمائنا منيرة
والماء والهواء عندنا عليل ٠٠

٠٠ وبقية القصيدة من هذا النثر الردىء الخاطىء ٠٠ تظل فى الديوان - وكان يجب أن تبعد تماما - حتى لا يتهم الشاعر بالتشاؤم والحزن ٠

والشاعر فتحى سعيد بالذات يكتب منذ منذ عشر سنوات ٠٠ وليس هذا فيما أعتقد كل شعره ٠٠ فما عذره ؟

على كل حال نرجو أن نتتابع فصول حكاية الشعر ٠٠ وأن يصاحب الشاعر هذه اللحظة :

اللحظة المؤثرة
تاتى فيورق الألم
تخضر مهجة النغم
ويرتقى الجحيم سكة النهاية
ويكتب القلم ٠٠
فصلا من الحكاية

يصاحبها حتى لو أورقت الالم ٠٠ فاى شىء أعظم من أن تظل حكايات الشعر الصادق تغنى وأن نظل دائما نسمعها ؟

عبد الله خيرت

